LES MYSTÈRES

L'*Histoire du Théâtre en France* se composera de plusieurs parties distinctes qui seront publiées séparément.

Les trois premières parties comprendront :

I. Les Mystères.

II. Le Théâtre comique au moyen âge.

III. L'histoire du Théâtre au temps de la Renaissance.

La première partie (*les Mystères*) forme deux volumes.

Le tome premier contient l'histoire générale des Mystères.

Le tome second renferme :

1° L'histoire chronologique des représentations ;

2° Le catalogue analytique et bibliographique des Mystères ;

3° La liste des ouvrages à consulter sur les Mystères.

4° Un glossaire des mots difficiles d'ancien français cités dans les deux volumes.

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON.

HISTOIRE DU THÉATRE EN FRANCE

LES MYSTÈRES

PAR

L. PETIT DE JULLEVILLE

MAITRE DE CONFÉRENCES DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES
A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

TOME PREMIER

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1880

LES MYSTÈRES

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

Il y eut deux théâtres, il y eut deux genres dramatiques en France, au moyen âge : l'un destiné à édifier le peuple tout en l'amusant; l'autre, à l'amuser, sans prétendre à l'édifier.

Ce dernier théâtre comprend les *farces*, les *sotties*, les *monologues*, les *sermons joyeux*, et même les *moralités*, dont l'intention était quelquefois sérieuse, mais qui le plus souvent ressemblent par la forme aux farces.

Au premier théâtre appartiennent les *drames liturgiques*, les *miracles*, les *mystères*, qui seront l'objet de ce livre. Sous des titres différents, ces pièces offrent plusieurs caractères communs à toutes : d'abord elles étaient historiques ou du moins présentées comme historiques; le moyen âge n'a jamais distingué l'histoire de la légende. Au contraire les pièces comiques étaient tirées de l'imagination et de la libre fantaisie de leurs auteurs. Un autre caractère commun à toutes les pièces historiques, c'est que toujours ceux qui les composaient, et ceux qui les faisaient représenter ou les représentaient eux-mêmes, se proposaient sincèrement d'instruire et d'édifier les spectateurs. Le théâtre sérieux du moyen âge, quelle que fût la bizarrerie des moyens qu'il employa souvent pour atteindre à ce but, ne prétendait pas à moins qu'à complé-

ter la prédication chrétienne, en la répétant d'une façon plus variée, plus sensible, et par là, croyait-on, plus efficace. Aussi presque toutes les pièces que nous étudierons dans ce recueil sont-elles tirées de l'histoire sacrée.

Au reste, en France, comme en Grèce, comme chez la plupart des peuples, le théâtre est né du culte. Loin de proscrire le drame, la religion l'avait d'abord adopté; on pourrait dire : elle l'avait créé. Il était né dans le sanctuaire, et sa forme primitive avait été celle des pompes religieuses, destinées à célébrer le souvenir des scènes évangéliques par une représentation directe ou allégorique.

Il ne faut pas confondre ces *drames liturgiques*, œuvres sérieuses, tout hiératiques et consacrées par l'église, avec les farces plus ou moins grossières qu'une superstition vivace avait en maint endroit introduites jusque dans l'église, mais contre lesquelles l'Église même ne cessait de protester. Ces saturnales chrétiennes, *fêtes des fous*, *fêtes de l'âne*, sont une des origines de notre comédie; mais elles ne furent jamais que comme un parasite attaché au culte; au lieu que le drame liturgique, d'où est sorti le mystère, faisait officiellement partie du culte lui-même.

Le drame liturgique, c'était cette représentation figurée que le prêtre, dans l'église, donnait au peuple, des principaux faits de l'histoire religieuse, particulièrement de la Nativité de Jésus et de sa Résurrection. Noël et Pâques étaient les deux grandes époques choisies pour ces jeux sacrés. Le drame était écrit en latin, et, à l'origine, en prose. D'abord il n'employa strictement que les termes consacrés par l'Écriture sainte ou par le rituel; peu à peu, dans cette première forme, sobre et serrée, sacerdotale et traditionnelle, l'imagination, la fantaisie individuelle s'introduisirent, avec les vers, plus tard avec la langue vulgaire. Au drame purement liturgique succéda le drame semi-liturgique, précurseur du drame profane et sécularisé, qui empruntait encore, il est vrai, son sujet à l'histoire sainte, mais que jouaient des acteurs laïques, hors de l'église et sur la place publique.

Tel est ce drame d'*Adam*, récemment exhumé, écrit

au XIIe siècle déjà tout en français ; cependant il tient encore à ses racines liturgiques par les didascalies[1] latines mêlées au texte, et par la simplicité, l'austérité du dialogue, pur de tout élément comique. La découverte de cette pièce a éclairci un point qui était demeuré très obscur dans l'histoire de nos origines littéraires : elle nous a montré dans un exemple sensible par quelles voies s'était accomplie la transformation qui avait attiré le drame hors de l'église, où il était né, sur la place publique, où il devait grandir et se développer ; qui l'avait fait passer des mains du prêtre aux mains du laïque, et dépouiller la langue latine et sacrée pour parler désormais la langue vulgaire et nationale.

Avant la découverte et la publication du drame d'*Adam*, l'histoire de notre théâtre commençait, d'une façon tout imprévue, par cette riche efflorescence du XIIIe siècle, où dans la poésie, comme dans l'architecture, tant d'œuvres puissantes et singulières ont vu le jour ; mal composées parfois, ou du moins composées d'une façon bizarre et capricieuse, mais presque toujours brillantes de variété, d'originalité, de poésie.

Jean Bodel, Adam de la Halle, Rutebeuf ont vécu dans le même siècle, et sont enfants du même pays ; nés tous trois dans la France du nord, entre Arras et Paris. Mais rien ne se ressemble moins que leurs œuvres dramatiques comparées entre elles ; et ce qui est plus surprenant encore, chacune de ces œuvres semble avoir créé un genre. Jean Bodel, dans son *Jeu de saint Nicolas*, ce drame incohérent où l'intérêt partagé, puisé tour à tour à deux sources si différentes, repose tantôt sur un pathétique tableau du désastre des croisés, décimés en Terre-sainte par les musulmans, tantôt sur une piquante exactitude à reproduire fidèlement les mœurs populaires du pays et du temps où vivait l'auteur ; Jean Bodel semble avoir, six cents ans avant les romantiques, deviné et mis en pratique leur théorie du drame. Le *Jeu de Robin et Marion*, d'Adam

1. Notes explicatives ajoutées au texte pour en commenter le sens ou diriger la mise en scène et la représentation.

de la Halle, est le plus ancien et le plus gracieux de nos opéras comiques; et quand on dit que ce genre « tout français » fut inventé au XVII[e] siècle, on se trompe de quatre cents ans. Je n'ose me prononcer sur la valeur de la musique, étant trop incompétent sur ce point. Mais quel livret moderne surpasse ou même égale celui-là pour la gracieuse simplicité du style autant que pour la délicatesse achevée de l'esquisse; où se jouent, en souriant, sans fadeur, les cinq ou six personnages bien vivants qui composent cette aimable pastorale? Quant au *Jeu de la feuillée*, du même Adam de la Halle, c'est une satire aristophanesque, où la comédie ancienne des Athéniens semble revivre avec la bizarrerie de ses inventions, la crudité de son langage, et sa verve impitoyable à l'endroit des vices, et plus encore des vicieux, qu'elle démasque et nomme par leur nom. A défaut de sel attique, on y trouve le sel gaulois; pour mieux parler, la veine hardie et narquoise, mais rarement haineuse, de la vieille malice française. Quelle variété dans ces œuvres trop rares qui nous sont parvenues du théâtre du XIII[e] siècle! Dans chacune d'elles survit le dernier débris d'un genre dramatique original dont l'existence même serait oubliée aujourd'hui, si elle n'était attestée par ce témoignage unique[1].

Le *Théophile* de Rutebeuf, écrit vers la fin du XIII[e] siècle, est déjà un *miracle*, et ce sont aussi presque exclusivement des *miracles* que nous offrira le théâtre du XIV[e] siècle. Le miracle est la mise en scène d'un fait merveilleux, produit par l'intervention sensible d'un saint, ou le plus souvent de la sainte Vierge. Durant cette époque malheureuse et tourmentée, la dévotion envers Notre-Dame semble avoir revêtu comme une teinte de mysticisme aveugle, et parfois douloureux. Dans ce théâtre consacré à exalter le culte de Marie, l'invention est toujours sombre, et les miracles semblent souvent prodigués à des pécheurs peu intéressants. Un tel abus du surnaturel choquerait aujourd'hui les âmes les plus

1. Le théâtre d'Adam de la Halle, appartenant plutôt à l'histoire de la comédie, sera étudié dans la deuxième partie de cet ouvrage.

croyantes. Mais ce sont là des défauts que le temps a créés, en changeant nos mœurs et nos idées. Ils sont souvent rachetés, dans le théâtre des miracles, par une variété d'imagination fort curieuse ; par un art naïf et frappant de représenter les détails de la vie réelle ; enfin par une peinture très exacte, quoique en un cadre tout merveilleux, des pensées et des sentiments familiers aux hommes de ce temps.

Les historiens qui au siècle dernier ont entrepris d'écrire l'histoire du théâtre français au moyen âge, Beauchamps, les frères Parfait, le duc de la Vallière, ou les secrétaires qu'il décora de son nom, avaient entièrement ignoré ces premiers siècles de notre littérature dramatique, le douzième, le treizième et le quatorzième, supérieurs cependant, non en abondance, mais en originalité, au siècle fécond qui suivit.

Longtemps on a cru et enseigné que le théâtre en France avait pris naissance au commencement du XVe siècle, tandis que cette époque est peut-être celle du commencement de sa première décadence. Les fameuses lettres patentes par lesquelles Charles VI reconnut en 1402 l'existence des confrères de la Passion, ne sont pas l'acte de naissance du genre dramatique en France, mais seulement l'acte d'institution d'un théâtre stable et permanent, analogue sinon par le répertoire, au moins par l'organisation, à tous ceux qui fonctionnent de notre temps et sous nos yeux. Mais nous savons déjà que bien avant qu'il n'y eût en France une salle exclusivement consacrée au drame, le drame existait.

Le mystère du XVe siècle est le grand, le suprême effort du théâtre du moyen âge ; il n'en est pas, selon notre goût du moins, le chef-d'œuvre. Nous préférons beaucoup les drames plus courts, plus serrés, plus variés de l'époque précédente. Le mystère a péché par deux excès : la diffusion du style et l'abus du comique. Mais la conception du genre était véritablement grande ; elle était digne d'un succès meilleur dans l'exécution. En exposant au spectateur l'histoire de sa foi, en incarnant sous ses yeux les objets sacrés de son adoration, en offrant à ses regards le drame le plus auguste et le plus tragique dont cette terre ait été le théâtre, en osant même lui pré-

senter, sous une forme palpable et vivante, les angoisses de ses fins dernières, les espérances et les terreurs de la mort et de l'autre vie, le mystère remplissait son âme d'une émotion profonde et peut-être salutaire, et élevait le théâtre à une hauteur où il n'est plus jamais remonté.

L'idée était grandiose, l'œuvre fut manquée. Le génie des ouvriers demeura trop inférieur à l'entreprise. Le drame chrétien et national[1], aspirant au plus haut, tomba presque au plus bas. Dans ce chaos qu'on nomme un mystère, tous les éléments entraient; fous, valets, mendiants, voleurs y conduisaient, étrange cortège, la Passion de l'Homme-Dieu. Anges et démons, roi et populace, toute la création fourmillait aux pieds du Créateur, assis sur son trône radieux et contemplant la mêlée du monde. Le poète avait voulu, calquant la vie humaine, que le spectateur passât du rire aux larmes, et de la pitié la plus poignante à l'hilarité la plus folle. Mais qu'arriva-t-il? Le rire nous est plus naturel que les larmes. Un philosophe n'a-t-il pas défini l'homme « l'animal qui rit »? On s'amusa d'abord du burlesque; on finit par s'amuser du tragique, et le mystère s'effondra au bruit des éclats de rire. Il fallut que le Parlement de Paris interdît en 1548 de donner les choses saintes en spectacle; car c'eût été désormais les livrer à la dérision. Des peuples voisins, les Anglais, les Italiens, les Espagnols avaient supporté mieux cette épreuve, où notre caractère national échoua. Il y a chez nous un sentiment si vif et si aiguisé du ridicule que le mélange des deux genres tragique et comique y sera toujours infiniment périlleux. Nous n'avons pas à nous enorgueillir de ce trait de notre caractère; il est plutôt une infirmité fâcheuse, et marque autant un défaut de sérieux que la surabondance de l'esprit; mais il n'en est pas moins vrai qu'il existe, et que le poète ne saurait s'attacher trop à le ménager.

Ces concessions faites d'avance aux adversaires du théâtre des mystères, nous craindrons moins d'ajouter que, dans cette

1. Chrétien par l'inspiration d'où il sort, national par les mœurs qu'il peint, et quelquefois aussi par les événements qu'il raconte.

œuvre immense il reste beaucoup de bon à côté du mauvais, et qu'on s'est vraiment trop hâté, après avoir feuilleté deux ou trois pièces au hasard, et facilement extrait d'un million de vers quelques couplets ridicules, on s'est trop hâté de déclarer détestable tout le travail dramatique de quatre siècles[1]. Ces extraits, cent fois répétés, ne sont pas même toujours authentiques. Disons hardiment qu'on a jugé, condamné, proscrit tout le théâtre des mystères avec une inconcevable légèreté, sur des preuves tronquées, falsifiées même, en répétant sans fin des citations apocryphes, sans prendre la peine d'en vérifier la source. Voltaire, qui n'est suspect d'aucune tendresse pour le moyen âge, a cependant protesté contre ces arrêts peu mesurés d'une critique insuffisante ou frivole. Il a pris un jour la défense de notre ancien théâtre religieux; sans doute quelques malices, sous-entendues finement, se sont glissées dans les lignes qu'il lui consacre; mais le ton général de son appréciation est judicieux et très équitable.

« On croit communément, dit-il[2], que ces pièces étaient des turpitudes, des plaisanteries indécentes sur les mystères de notre sainte religion, sur la naissance d'un Dieu dans une étable, sur le bœuf et sur l'âne, sur l'étoile des trois rois, sur ces trois rois mêmes, sur la jalousie de Joseph, etc. On en juge par nos noëls, qui sont en effet des plaisanteries aussi comiques que blâmables sur ces événements ineffables. Il n'y a presque personne qui n'ait entendu répéter les vers par lesquels on prétend qu'une de ces tragédies de la Passion commence :

— Mathieu ? — Plait-il, Dieu ?
— Prends ton épieu.
— Prendrai-je aussi mon épée ?
— Oui, et suis-moi en Galilée[3].

1. 1150-1550.

2. *Des divers changements arrivés à l'art tragique* (1761. Mélanges littéraires).

3. Ces vers, déjà cités dans la Préface des frères Parfait et par Le Duchat (annotations du Dictionn. étymolog. de Ménage), sont une facétie de Dassoucy (*Aventures d'Italie*, chapitre XIII). Voltaire cite inexactement. Voici les vers tels que Dassoucy les rapporte :

C(hrist). Adieu,
M(athieu). Adieu, Di

» On croit que dans la tragédie de la Résurrection un ange parle ainsi à Dieu le Père :

— Père Éternel vous avez tort
Et devriez avoir vergogne.
Votre fils bien-aimé est mort
Et vous ronflez comme un ivrogne.
— Il est mort ? — Foi d'homme de bien !
— Diable emporte qui en savait rien [1].

» Il n'y a pas un mot de tout cela dans les pièces des mystères qui sont venus jusqu'à nous. Ces ouvrages étaient la plupart très graves ; on n'y pouvait reprendre que la grossièreté de la langue qu'on parlait alors. C'était la sainte Écriture en dialogues et en action ; c'étaient des chœurs qui chantaient les louanges de Dieu. Il y avait sur le théâtre beaucoup plus de pompe et d'appareil que nous n'en avons jamais vu, etc. »

Tel juge plus érudit que Voltaire a parlé des mystères dramatiques d'une façon moins modérée. La critique littéraire

C. Prends ta lance et ton épieu
Et t'en vas en Galilée.
M. Prendray-je aussi mon épée ?
C. Et quoy donc ?
M. Adieu donc.

Dassoucy prétend les avoir tirés d'un livre « qui fut vendu vingt pistoles à un encan, intitulé : *les Pois pilez* ». Il se peut d'ailleurs que ces vers aient réellement appartenu à quelque passion de tréteaux, qui aurait fait partie d'un répertoire forain. Mais il est douteux qu'ils aient été imprimés. En tout cas, nous pensons que M. Ed. Fournier (*Gaultier Garguille*, p. XLIII, Biblioth. elzévirienne) les prend à tort au sérieux. M. Douhaire (dans *l'Université catholique*, Histoire de la poésie chrétienne) raconte qu'en août 1830 il vit, dans une petite ville des bords de la Loire, la Passion jouée par des marionnettes ; le drame embrassait toute l'histoire sacrée, de la Création au Jugement dernier. M. Douhaire avait retenu ces deux vers qui rappèllent beaucoup ceux que Dassoucy a cités :

Pierre, prends ton sac et ton épée.
Partons pour la Galilée.

1. La critique a continué à citer imperturbablement ces vers en les présentant toujours, malgré Voltaire, comme extraits d'un mystère authentique, mais qu'on ne désigne jamais clairement. M. Albert Réville (*Revue des deux Mondes*, 1er juillet 1868, p. 94) est même si convaincu de l'authenticité de ces vers, qu'il écrit à ce propos : « Pourquoi crier au scandale ? le poète n'a fait que traduire le Psalmiste : « Réveille-toi, pourquoi dors-tu, Seigneur ? » sentiment qui vient facilement au cœur du croyant le plus soumis quand il assiste au triomphe insultant de l'iniquité. » Il faut une singulière bonne volonté pour trouver dans ces vers gouailleurs une traduction des Psaumes !

moderne, en général si ouverte à l'intelligence et à l'appréciation impartiale des productions de l'esprit humain dans ses différentes phases, a persisté à juger le théâtre du moyen âge avec une sévérité qui touche à l'injustice. On s'étonne de voir Sainte-Beuve lui-même envelopper toute la littérature des mystères dans ce jugement dédaigneux : il déclare n'y avoir trouvé « aucune beauté dramatique de quelque genre que ce fût[1]. » S'il rencontre quelque trait vif, ingénieux, pathétique, dans ce misérable théâtre, il affirme que l'auteur l'a laissé échapper par hasard, et sans le comprendre. En ouvrant l'*Apocalypse* de Louis Chocquet, il remarque la scène où les sénateurs, qui venaient de s'avilir aux pieds de Domitien, répètent les mêmes génuflexions, les mêmes adulations devant Nerva, son successeur[2]; le critique avoue que cette répétition frappante offre une certaine beauté; mais il ajoute : « Sans doute cette scène de versatilité politique est profonde à force d'être naïve; mais *certainement* l'auditoire ne le remarquait pas, et très probablement le bon dramaturge qui l'a écrite ne songeait point à malice. » Qui ne voit qu'aucune œuvre littéraire ne saurait échapper aux mêmes soupçons :

> Mais quand vous avez fait ce charmant *quoi qu'on die*,
> Avez-vous compris, vous, toute son énergie?
> Songiez-vous bien vous-même à tout ce qu'il nous dit?
> Et pensiez-vous alors y mettre tant d'esprit?

Il faut excepter les auteurs qui prennent le soin d'expliquer eux-mêmes, dans une préface, les beautés de leurs ouvrages et d'annoncer d'avance toutes leurs intentions. Mais telle n'était point la mode au moyen âge.

Au lieu de se complaire à la tâche aisée de bafouer notre vieux théâtre, il aurait mieux valu s'attacher à faire voir comment il différait de notre théâtre classique par une conception du drame et par des procédés scéniques tout à fait opposés. On aurait mieux compris comment ce qui choquait si vive-

1. *Tableau de la poésie française au XVIe siècle*, p. 182. (1869, in-12)
2. Les deux scènes sont loin d'ailleurs d'être aussi semblables l'une à l'autre que les termes de Sainte-Beuve le laisseraient croire.

ment les contemporains de Voltaire avait pu tant charmer les sujets de Charles VI.

Le théâtre classique fait reposer surtout l'intérêt sur le développement d'une intrigue, ou, si le mot ne paraît convenir qu'à la comédie, sur le développement d'une situation. Une situation tragique est née du jeu des passions contraires par l'effet d'accidents divers; à travers la lutte de ces passions, le choc de ces accidents, comment se dénouera-t-elle? Le mélodrame moderne a sans doute abusé jusqu'à l'absurde de ces moyens d'exciter l'intérêt, par des coups de surprise et des *imbroglios* compliqués. Mais c'était là une tendance déjà très marquée dans la tragédie classique, et la plus grande partie de l'habileté dramatique s'y dépensait à suspendre et à retarder la péripétie en réveillant sans cesse la curiosité des spectateurs par une analyse approfondie des caractères et par un adroit ménagement des situations.

Tout autre était l'objet du théâtre au moyen âge. Au lieu de s'étudier à nouer et à dénouer ingénieusement une action, l'auteur se préoccupait avant tout d'étaler aux yeux un large spectacle. Au lieu de nous faire pénétrer au fond d'une âme humaine et de nous en expliquer le jeu et les ressorts, il préférait embrasser d'un coup d'œil l'aspect superficiel, mais immense et varié, d'une action sans limites dans le temps comme dans l'espace, où des centaines d'acteurs jouaient leurs rôles, où le paradis et l'enfer se mêlaient sans cesse à la terre, où cent vers séparaient deux siècles, où dix pas figuraient mille lieues.

Les procédés employés par l'un et l'autre théâtre expriment bien la différence de leur objet. Le théâtre classique retrouve, ou invente, en tout cas subit les trois unités :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

C'est ainsi que le drame finit par se jouer sur une scène purement idéale, dans le vestibule banal d'un « palais à volonté ». Au moyen âge l'action voyageait et se transportait en vingt lieux différents. Pour satisfaire à ces exigences la scène

aujourd'hui changerait vingt fois, soit sous les yeux du spectateur, soit hors de sa vue ; mais toujours en représentant chaque lieu successivement. Au moyen âge elle les représentait tous à la fois simultanément; c'était comme une image abrégée de la terre, ou au moins d'une vaste partie de la terre, où l'on verrait ensemble plusieurs pays, plusieurs villes, des campagnes, des mers, des îles. Sur cette scène immense, plusieurs actions se déroulaient en même temps; le dialogue passait de l'une à l'autre; et les acteurs eux-mêmes voyageaient d'un point à un autre point. Le spectateur voyait tout, suivait tout ensemble; semblable à un homme qui, placé sur une tour élevée, embrasserait du regard un vaste espace autour de lui et verrait tout ce qui s'y fait, entendrait tout ce qui s'y dit.

Voilà les différences essentielles qui distinguent le théâtre du moyen âge du théâtre classique. Il y en a d'autres encore, moins inhérentes à la conception même des deux genres dramatiques, mais assez marquées pour ajouter beaucoup à la distance qui les sépare. Le théâtre du moyen âge repose tout entier sur une croyance docile au merveilleux; l'action s'y meut d'un bout à l'autre dans le surnaturel; au lieu que le théâtre classique, toujours raisonnable et raisonneur, n'admet que bien rarement l'emploi de moyens ou d'incidents surhumains. Son principal souci est de n'offrir au spectateur que des caractères profondément étudiés, et réels, quoique héroïques. Au contraire, dans le théâtre du moyen âge, la caractéristique est extrêmement faible, et tous les personnages, presque semblables entre eux, défilent comme dans un bas-relief archaïque, à peine indiqués par un trait sobre et sec, sans nul art de perspective qui sache les subordonner l'un à l'autre et les grouper sur divers plans selon une proportion harmonieuse. En même temps que le mystère abuse du surnaturel, il est réel, il est *réaliste*, comme on dit maintenant, jusqu'à la trivialité dans la peinture des détails de la vie et dans le langage qu'il prête à tous ses personnages; au lieu qu'une élégance, une noblesse soutenue, poussée souvent jusqu'à la fadeur, régna uniformément dans toutes les scènes de la tra-

gédie classique. Celle-ci repoussait d'une façon absolue tout élément comique ou seulement familier; le mystère admettait le comique, le familier, la bouffonnerie même, à côté de l'héroïque et du sublime. Enfin, dans la tragédie classique, le style est toujours ou veut être du moins pur, soutenu, correct et fort. Dans le mystère (et c'est là surtout ce qui nous en rend la lecture assez pénible) il est relâché, diffus, prolixe et vulgaire, sauf en quelques rares endroits ; non pas que le talent ait toujours manqué aux auteurs; mais, exclusivement préoccupés de l'effet à produire sur les spectateurs dans une représentation qui souvent devait être unique, ils se souciaient fort peu de bien écrire, ne songeaient guère aux lecteurs qui pourraient voir un jour leur ouvrage, et croyaient suffire à leur tâche s'ils savaient émouvoir et transporter une foule, sans s'inquiéter de répondre à des goûts littéraires qui n'étaient pas nés encore.

Mais, on l'a dit, et cette pensée est juste après tout, si l'on ne veut la pousser à outrance : il n'y a que les ouvrages bien écrits qui passent à la postérité. Les miracles et les mystères n'ont pas vécu parce qu'ils sont mal écrits, et pour la même cause on ne réussira jamais à faire qu'ils redeviennent populaires. Quiconque les aura étudiés ne fera pas cet aveu sans quelque chagrin ; car le théâtre du moyen âge, à défaut de tout autre mérite, aurait encore ce mérite suprême : qu'il n'avait rien de factice, d'imité, d'emprunté; qu'il était vraiment national et fermement enraciné dans les mœurs et dans les croyances du peuple qui l'avait créé spontanément. Aussi était-il vraiment populaire, au lieu que le théâtre classique ne s'adresse qu'aux lettrés, aux délicats. Même il est curieux d'observer que le théâtre du moyen âge, quoiqu'il ait péri sous les coups des disciples et des adorateurs de l'antiquité, ressemblait bien plus au théâtre des Grecs que le théâtre classique lui-même, qui l'a dépossédé et détruit au nom des Grecs. Le mystère ressemble au drame grec au moins en ce point : qu'il célèbre lui aussi l'histoire des dieux et des demi-dieux, j'entends de la Divinité, des saints, des martyrs, qu'adoraient ou honoraient le peuple et le temps où il a fleuri. La Renaissance

ne vit pas cela; en prétendant suivre les pas des Grecs, elle créa ce que les Grecs n'eussent jamais admis, une littérature d'imitation. Trop éprise de la forme pure, elle méprisa et bannit à jamais ce théâtre imparfait où le fond seul était beau. Elle voulut que la tragédie, délaissant à la fois la religion nationale et l'histoire du pays, ne puisât désormais son inspiration que chez les Grecs et les Romains. « On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion. » Les admirateurs passionnés, un peu excessifs, de notre moyen âge en gémissent encore. Je ne m'associerai qu'à demi à leurs plaintes. Il n'est pas sûr, il n'est pas probable que cette révolution qui s'appelle la Renaissance ait empêché le mystère chrétien, déjà en pleine décadence au XVIe siècle, de nous donner des chefs-d'œuvre au XVIIe. Puis ces drames grecs et romains, contre lesquels on proteste au nom du génie national et du patriotisme, sont moins romains et grecs, peut-être, qu'on ne le dit, moins que leurs auteurs n'ont cru et n'ont voulu les faire. Sous des noms, et aujourd'hui (mais aujourd'hui seulement) sous un costume antique, leurs personnages sont restés, bien plus qu'on ne pense, et chrétiens, et modernes, et français. Loin de nous en plaindre et de reprocher aux poètes leur infidélité à la *couleur locale*, félicitons-les plutôt d'avoir su peindre à la fois l'homme éternel qui se survit à lui-même à travers les transformations incessantes qu'apportent le temps et les révolutions politiques et sociales, et l'homme de leur temps, le seul dont ils pouvaient scruter profondément les passions et pénétrer jusqu'au vif la nature et le caractère. Car les restitutions d'une époque lointaine et d'un temps effacé, que nous tentons aujourd'hui à force de patience et d'inductions subtiles, ne sont jamais, il faut bien le dire, que des hypothèses archéologiques. Au siècle de Périclès, Sophocle et Euripide avaient peint de traits immortels les vainqueurs de Marathon, en croyant retracer les vainqueurs du siège de Troie. Au siècle de Louis XIV, Corneille et Racine peignaient réellement des Français, les héros de leurs temps, quoique en les cachant, de bonne foi, sous un masque antique. *Phèdre* est un drame chrétien, dont la scène eût pu se placer dans cette cour où

s'agitaient tant de passions violentes. Cette adultère épouse, torturée par le remords, est une pécheresse du temps de la Fronde. La plupart de nos héros tragiques ressemblent moins à des Grecs d'Homère ou à des Romains de Tite-Live qu'aux vivants acteurs des drames réels du XVIIe siècle. Souvent je me suis demandé jusqu'à quel point les poètes eux-mêmes n'avaient pas eu conscience de ce vrai caractère de leur œuvre ; et si l'usage constamment suivi sous Louis XIV, et corrigé (mal à propos peut-être) au siècle suivant, de représenter les tragédies antiques sous le costume moderne, n'était pas une vérité de plus dans le drame, non, comme l'a cru Voltaire, une ridicule bévue.

Au XVIIIe siècle, on entreprit pour la première fois d'écrire l'histoire du théâtre français du moyen âge. C'était trop tôt pour y réussir. Sans médire des ouvrages toujours utiles, et même excellents pour le temps, de Beauchamps, des frères Parfait, du duc de la Vallière, il faut avouer que ces livres sont devenus bien insuffisants. Ajoutons qu'ils n'auraient pu être meilleurs à l'époque où ils furent écrits. D'une part, l'esprit public, entièrement hostile au moyen âge et fermé à l'intelligence impartiale de tout ce qui s'était fait dans le monde entre la chute de Rome et la Renaissance, ne permettait aux écrivains de traiter de toutes ces choses *gothiques* qu'avec un ton soutenu de raillerie plus ou moins discrète. D'autre part, les documents faisaient défaut. Les origines du théâtre étaient inconnues. Les plus habiles s'en tenaient aux fameux vers de Boileau, où chaque mot est une erreur :

> Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
> Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.
> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> En public à Paris y monta la première.

Mais on ne savait pas ce qu'avait été le drame liturgique ; on ne connaissait ni la représentation d'*Adam*, ni les pièces d'Adam de la Halle, ni le *Saint Nicolas* de Bodel, ni aucun des miracles du XIVe siècle ; on plaçait le commencement du

théâtre français à l'institution des confrères de la Passion, c'est-à-dire à une époque où le drame chrétien avait déjà fourni les deux tiers de sa carrière. Mais ce qu'on ignorait surtout, c'était cette multitude de documents provinciaux ou municipaux publiés depuis cinquante ans, et qui permettent de reconstituer l'histoire de la mise en scène et des représentations, au moins d'une façon générale. Car nous ne nous dissimulons pas que c'est de ce côté qu'il reste à faire les plus grands progrès. Les textes dramatiques sont en grande partie connus; la liste n'en saurait être beaucoup grossie désormais : la plupart des bibliothèques ont été explorées avec soin; il n'est pas probable qu'elles cachent encore beaucoup de pièces inconnues appartenant à notre vieux répertoire théâtral. Mais en est-il de même quant aux textes relatifs à l'histoire si variée, si dispersée des représentations? Il n'est pas de ville qui n'ait tenté un jour de monter un mystère; il n'est presque pas de bourg où l'on n'ait maintes fois joué des farces. Comment se donnaient ces spectacles? était-ce aux frais des villes, des confréries, des particuliers? Quels acteurs y tenaient les rôles? des comédiens de profession, ou des artisans, des bourgeois s'offrant pour la circonstance? Où s'élevait le théâtre et comment se réglait la décoration, la mise en scène de ces interminables mystères? Quels auteurs les écrivaient, comment étaient-ils rétribués, et quelle part prenaient-ils de leur personne à la représentation? Comment se composait l'assistance? le spectacle était-il gratuit, ou payait-on sa place? Enfin quelle faveur obtenait le théâtre, et comment était-il jugé? Quel objet se proposaient les princes, les prélats, les abbés, les échevins qui instituaient ou protégeaient les représentations? Ce sont là autant de questions difficiles, qu'il n'est pas possible encore de résoudre entièrement. Trop de documents restent inconnus, enfouis dans les registres des conseils de ville, dans les minutes des notaires, dans les livres de comptes ou les mémoires particuliers encore inédits. Tous les jours on en publie de nouveaux, mais la masse des pièces relatives à une institution telle que le théâtre, qui existait partout et n'avait de centre nulle part,

devait être infinie et partout dispersée. Aussi ne saurait-on hasarder de dire à quelle époque le dépouillement en sera terminé, s'il doit l'être jamais. Ce qui est connu suffit heureusement pour fournir la matière d'une étude générale dont tout le fond, du moins, paraîtra sûr, nous l'espérons, bien que plusieurs détails restent encore hypothétiques.

En nous attachant à cette œuvre longue et laborieuse, l'histoire du théâtre en France au moyen âge, nous ne nous sommes pas dissimulé que c'était là une entreprise ingrate en somme au point de vue littéraire, malgré la surprise de quelques trouvailles heureuses faites çà et là dans des textes oubliés. Ce sont d'agréables exceptions. Mais d'une façon générale, il faut l'avouer, ce théâtre est devenu trop étranger à nos mœurs pour charmer nos esprits et satisfaire notre goût. Est-il permis pour cela d'en négliger l'étude, et l'histoire ne doit-elle pas faire revivre avec le même zèle tout ce qui a vécu, sous peine d'être incomplète et fausse? Une époque n'est bien connue que si l'on connaît bien les choses que cette époque a particulièrement aimées. Qui saura la passion du moyen âge pour son théâtre, sera prêt à convenir que, si l'on ignore ce théâtre, on ignore en même temps une partie considérable du moyen âge. Au point de vue politique et social, jamais le drame ne fut plus important qu'à cette époque. C'est alors que la scène, dans chaque ville où elle se dresse, est vraiment le foyer de la vie publique. A la fois tribunal et chaire, journal et tribune, elle juge, elle sermonne, elle médit, elle harangue; il faudrait remonter à Périclès pour retrouver l'image d'un théâtre aussi profondément mêlé à tous les incidents de la vie d'une époque et d'une société. Aujourd'hui que le théâtre n'est plus qu'une distraction parmi tant d'autres, nous ne saurions nous figurer ce qu'il était pour le peuple du moyen âge, quand la scène, au lieu d'être comme à présent confinée dans un édifice distinct et occupée par une classe d'hommes spéciaux, était ouverte à tous et s'érigeait partout; quand les acteurs, pris dans toutes les classes de la société, se comptaient par centaines; quand les pièces duraient plusieurs journées, quand les représentations, rares, mais inter-

minables, s'offraient comme le seul point lumineux et joyeux dans une série de mois ou d'années décolorées et monotones. Aussi nulle autre forme littéraire pendant quatre siècles, du douzième au seizième, n'a eu le privilège de passionner à ce point le peuple. Nous en sommes surpris, trouvant aujourd'hui l'œuvre médiocre et vulgaire. Mais les arts se perfectionnent ou se raffinent, sans que nos plaisirs deviennent pour cela plus vifs. Les essais grossiers des auteurs de nos mystères ont excité un enthousiasme que les plus habiles d'entre nos contemporains n'exciteront jamais. L'histoire est d'ailleurs pleine de telles surprises. Pour le peu que nous connaissons de la musique des anciens Grecs, nous ne laissons pas d'être étonnés que ce peuple, qui avait Phidias, Ictinus et Sophocle, se soit montré plus vivement charmé de ses musiciens que de tous ses autres artistes. Mais ne nous faisons pas les juges trop sévères des goûts changeants des peuples successifs, ni de leurs aspirations, sans cesse modifiées, vers un idéal mobile et varié lui-même selon les siècles et selon les races. Bornons-nous à tâcher, en les étudiant, de les comprendre et de les expliquer.

CHAPITRE II

LE DRAME LITURGIQUE

Nous avons dit plus haut qu'en France, comme chez la plupart des peuples, le théâtre est né du culte.

On est habitué à considérer aujourd'hui l'église comme une « maison de prières », selon le terme évangélique. Il y eut un temps où l'église fut autre chose encore; un temps où elle sembla le principal et presque le seul foyer de la vie intellectuelle et morale parmi le peuple chrétien.

« L'église, dit Michelet, était alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison, à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait le droit d'asile ; c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière. »

Alors la religion ne se chargeait pas seulement de conduire l'homme au salut dans l'autre vie; elle voulait, dès ce monde, régner sur ses facultés, en régler le développement, en satisfaire les aspirations; éclairer l'intelligence, conduire la volonté, charmer la sensibilité; en un mot, embrasser l'homme tout entier et le pénétrer jusqu'au fond.

Pour atteindre à ce but, la liturgie, c'est-à-dire le culte extérieur et public, dut s'enrichir, se développer sans cesse, et s'adresser non seulement à l'esprit, mais à l'oreille, aux yeux, à tous les sens, à tout l'homme. C'est ainsi que le drame y reçut sa place.

A quelle époque faut-il faire remonter cette introduction du drame dans le culte? On peut répondre : à l'origine même du christianisme. En effet le culte chrétien est essentiellement

dramatique; il l'est jusque dans ses parties les plus antiques et les plus essentielles. La messe elle-même est un drame; car le dialogue et l'action sont les caractères fondamentaux du drame, et la messe est, d'un bout à l'autre, action et dialogue. Aujourd'hui encore, après que le temps et plusieurs autres causes ont rendu les rites catholiques beaucoup plus simples et plus austères qu'ils ne l'étaient dans le passé, il est resté dans la liturgie une part considérable de drame. Rappelons seulement cette procession symbolique du dimanche des Rameaux, où l'entrée de Jésus à Jérusalem est véritablement représentée avec une mise en scène pathétique; rappelons le chant de la Passion à trois voix distinctes, l'une pour les paroles du Christ, l'autre pour celles des autres personnages, la troisième pour le récit. N'est-ce pas là du drame, ou au moins un débris de drame, dans la liturgie? Mais si nous remontons de huit ou neuf siècles en arrière, ce n'est plus par accident et par souvenir que le drame nous apparaîtra mêlé au culte chrétien. Il en était alors, sinon la partie essentielle, du moins l'accompagnement nécessaire et constant. Ce n'était pas par des symboles et par des allégories que les événements de l'histoire de Jésus-Christ étaient rappelés à la mémoire des fidèles; c'était par des représentations directes qu'ils étaient remis sous les yeux des spectateurs édifiés et charmés; et cela dans l'église même et au milieu des offices ordinaires.

Durant les premiers siècles du christianisme, l'Église avait absolument proscrit les représentations théâtrales, justement compromises et déshonorées par les excès, les cruautés, les infamies des spectacles romains au temps de la décadence. A cette époque primitive, le culte public était d'ailleurs plus simple et plus sévère qu'il ne le fut par la suite. Mais de siècle en siècle, à mesure que la victoire du christianisme fut plus complète, les richesses de l'Église plus grandes, son influence plus étendue, le culte devint plus pompeux; et l'élément dramatique, qui s'y trouvait en germe, se développa rapidement.

Nous ne chercherons pas à rattacher les premiers essais du drame chrétien aux derniers efforts du drame païen. Rien ne

ressemble moins à cette vieillesse profane que cette enfance hiératique. Entre l'antiquité et le moyen âge, la tradition dramatique nous paraît avoir été absolument brisée (quoi qu'on en ait pu dire) au moins dans le théâtre sérieux; car il se pourrait que les *farceurs* du moyen âge fussent les héritiers plus ou moins directs des *histrions* de Rome. Mais le mystère, né du drame liturgique, ne doit rien au souvenir de Sophocle ou de Sénèque. Laissons donc de côté sans scrupule, et comme chose entièrement en dehors de notre sujet, ces tentatives isolées de drames imités de l'antique, où certains esprits délicats, cultivés, un peu pédants, consumèrent leurs loisirs à toutes les époques du moyen âge. Leurs essais, souvent fort agréables, eurent peu de succès dans leur temps et n'exercèrent aucune influence sur leurs contemporains. La fameuse abbesse de Gandersheim, Hrotsvitha, auteur de plusieurs drames en latin imités du style de Térence, vivait au xe siècle; elle n'est célèbre que d'hier. Nous n'avons pas à résoudre une question très controversée, celle de savoir si ses drames furent ou non représentés; mais quand même ils l'auraient été dans l'ombre discrète d'un couvent de femmes, devant un public cloîtré, ce serait là un accident sans précédent, sans portée, sans conséquence appréciable; et l'œuvre de Hrotsvitha demeurerait toujours étrangère à l'histoire du théâtre au moyen âge, surtout à celle du théâtre en France, où nos annales littéraires ne nous offrent aucun épisode analogue. Les essais dramatiques imités chez nous de l'antiquité, avant le xvie siècle, ne furent jamais que des œuvres de cabinet, nées d'une fantaisie de lettrés, qui ne cherchaient, pour leur muse inconnue du peuple, ni théâtre, ni spectateurs. C'est en tête d'une histoire du théâtre de la Renaissance qu'il convient d'étudier ces ancêtres obscurs de Jodelle et de Garnier.

On peut placer la naissance du drame liturgique un peu après l'an mil. En ce temps l'amour du peuple pour ses églises rajeunies et embellies[1] allait croissant; il ne trouvait

1. On connaît la poétique phrase du chroniqueur Raoul Glaber : « Près de trois ans après l'an mil, les basiliques des églises furent renouvelées dans

jamais ni les fêtes assez nombreuses, ni les offices assez longs. Ne connaissant guère d'autres plaisirs publics, il ne pouvait se rassasier de ceux que l'église lui fournissait.

Cette avidité des fidèles, servie par la complaisance du clergé, naturellement favorable à l'excès même de ce goût pieux, ne put être satisfaite que par le développement qui fut donné à la liturgie. Des interpolations nombreuses et de plus en plus considérables servirent à prolonger les offices, et bientôt à les varier par l'introduction du drame, d'abord sous la forme modeste du *trope*, plus tard sous une forme plus originale et plus développée, d'où le mystère est sorti directement.

Les *tropes* sont les plus anciennes et les plus simples interpolations qu'aient reçues d'abord nos textes liturgiques. M. L. Gautier[1] cite deux tropes très anciens qui devaient être chantés avant l'*introït*, l'un à Noël et l'autre à Pâques : *Quem quæritis in præsepe, pastores, dicite ?* « Qui cherchez-vous dans la crèche, pasteurs, dites ? »

Respondent : Salvatorem Christum Dominum, etc. « Ils répondent : Le Sauveur, le Christ, le Seigneur. »

Quem quæritis in sepulcro, ô Christicolæ ? « Qui cherchez-vous dans le sépulcre, ô chrétiennes ? »

Respondent : Jesum Nazarenum crucifixum, etc. « Elles répondent : Jésus de Nazareth, qui a été crucifié. »

L'intérêt de ces deux morceaux, c'est qu'ils se retrouvent, allongés et développés, dans les drames liturgiques des Pasteurs et du Sépulcre, dont nous parlerons plus loin[2]. Ainsi le germe du drame liturgique est dans le trope.

presque tout l'univers... On eût dit que le monde entier avait secoué les haillons de son antiquité pour revêtir la robe blanche des églises. » (Guizot, *Collect. des mémoires* t. VI, p. 252.)

1. L. Gautier, *Origines du théâtre moderne* (journal *le Monde*, 16-17 août 1872). Ces tropes sont tirés du ms. 1118, Bibl. nat., fonds latin, provenant de Saint-Martial de Limoges. Le même ms. fournit un troisième trope pour la fête de saint Pierre avec la même rubrique : « Respondet : Adsum Petrus. »

2. Dans le drame des Pasteurs (Bibl. nat., fonds latin, ms. 904) et dans ceux du Sépulcre et de la nuit de Pâques (même ms. 904 et ms. 1240, du XI[e] siècle). A ce propos, M. L. Gautier fait cette observation que presque tous les manuscrits importants qui renferment des drames liturgiques sont des manuscrits monastiques. Le drame liturgique serait eut-être une institution surtout mo-

Nous essayerons, sans multiplier à l'excès les divisions, d'indiquer les phases principales qu'a présentées le développement successif du drame liturgique, entre sa forme première, celle du trope, et sa forme suprême, celle du mystère en français.

La première phase est facile à caractériser : elle est purement liturgique. Le texte, toujours fort court et entièrement en prose, ne se compose que de paroles scrupuleusement puisées dans l'Écriture, dans la tradition canonique et dans l'office consacré.

C'étaient bien déjà de véritables petits drames, mais l'invention n'y tenait pour ainsi dire aucune place. Les auteurs se bornaient à mettre en action et en dialogue ce qui était en récit dans l'Évangile ; ils n'y ajoutaient rien, ou tout au plus allongeaient un peu la narration orthodoxe en empruntant quelques traits à un évangile apocryphe. Jamais ils n'inventaient rien de leur propre fonds. Ce n'était point stérilité, mais scrupule. Ils ne considéraient ces jeux sacrés que comme une façon plus sensible d'enseigner l'Évangile au peuple. Toute préoccupation d'art, ou de succès et de plaisir personnel, leur était étrangère. Ces drames, découpés par des prêtres dans un texte sacré, joués par des prêtres dans une langue morte, au pied de l'autel, dans les jours de fêtes religieuses, ne sont donc en réalité qu'une autre forme de la liturgie chrétienne.

Dans la seconde phase du drame liturgique, la versification apparaît, d'abord timidement ; l'on se borne à intercaler dans la prose sacrée quelques courtes pièces de vers ; les unes originales, les autres empruntées ; mais bientôt les vers gagnent du terrain, ils empiètent sur la prose, jusqu'à lui laisser à peine la moitié de la place ; et ces vers ne sont même plus toujours des cantiques chantés en chœur ; ils sont quelquefois déclamés par un seul personnage ; et dans ce cas, toujours originaux, composés exprès pour la circonstance et nés

nastique. Il serait né du goût des moines pour les longs offices, autant que du zèle des fidèles pour les cérémonies religieuses. Les églises des monastères étaient d'ailleurs ouvertes au peuple et les deux causes ont bien pu agir simultanément.

d'une inspiration individuelle. A tous ces caractères, on reconnaît un drame qui déjà n'est plus qu'à demi liturgique. M. Gautier croit qu'aucun des drames qui appartiennent à cette seconde phase ne peut être antérieur à l'année 1080 environ, à cause de certaines particularités de leur versification[1].

Quand l'hexamètre et le pentamètre antiques se mêlent à la poésie syllabique et rimée, c'est sans doute un indice d'une autre phase nouvelle et postérieure dans l'histoire du drame liturgique. Mais bientôt ce nom cesse absolument d'être justifié ; la liturgie disparaît tout à fait ; la prose ne se montre plus qu'à l'état d'exception ; la versification envahit le drame entier ; quelques hymnes et quelques proses très populaires (telles que le *Victimæ paschali*) sont les seules traces qui attestent encore dans cette poésie, désormais tout individuelle, le souvenir de son origine liturgique.

C'est alors que la langue vulgaire fait son entrée dans le drame encore latin ; elle y apparaît d'abord timidement et par exception ; mais rapidement elle élargit la place qu'elle s'est faite, et bientôt nous rencontrons des drames moitié latins et moitié français ou provençaux. Au reste, cette marche n'eut rien de régulier ; d'autres drames, tout en latin, sont certainement postérieurs, parce qu'ils ne renferment plus rien qui soit vraiment liturgique et parce qu'ils s'offrent à nous comme des compositions d'un bout à l'autre originales. La versification en est assez compliquée, très variée ; presque tous sont écrits en stances. Mais ces stances diffèrent par le nombre des vers et par leur mesure ; les vers sont syllabiques, mais varient de longueur, de quatre syllabes à dix ; les décasyllabiques sont régulièrement coupés par une césure qui suit le quatrième pied. Des chœurs (nommés *conductus*), imitation profane des tropes qu'on chantait jadis pendant les évolutions liturgiques, s'entremêlent aux récitatifs, appelés *proses*, quoiqu'ils soient en vers, par opposition aux morceaux chantés.

La dernière phase des drames latins joués dans les églises ou dans les monastères pourrait se caractériser par l'invasion

1. *Origines du théâtre moderne* (voy. journal *le Monde*, 28 août 1872).

des idées et des images profanes, ou même païennes, dans ces sujets strictement chrétiens. Ce mélange singulier devance la Renaissance et l'annonce; il nous montre le drame liturgique (autant que ce nom convient encore) parvenu à son extrême période de décadence.

Ainsi, ces drames latins ne sont pas tous également liturgiques, quant à la forme et à la composition; mais tous, ayant conservé jusqu'à la fin leur application liturgique, furent exclusivement représentés, à certains jours prescrits, pour ajouter à l'éclat et à la joie des fêtes religieuses, dont ils rappelaient l'origine et mettaient l'événement en scène. Aussi il nous paraît[1] que l'ordre le meilleur dans lequel on puisse étudier la série assez nombreuse des drames latins,

1. M. Gautier (*Origines du théâtre moderne*. Journal *le Monde*, 16, 17, 30 août et 4 sept. 1872) répartit ainsi en différentes phases un certain nombre de drames liturgiques : PREMIÈRE ÉPOQUE (premier degré). — Les *Trois Rois*, la *Nuit de Pâques* (Bibl. nat., lat. 904. V. Coussemaker, *Drames liturgiques*, XVI et XVII, p. 242 et 250.) — *Résurrection* (ms. de Cividale. V. Coussemaker, XXII, p. 307). — *L'Étoile* (office de) selon l'usage de Rouen (V. Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 153). — Office des *Voyageurs*, selon l'usage de Rouen (V. du Méril, p. 117). — Office du *Sépulcre*, selon l'usage de Rouen (V. du Méril, p. 96). — Office du *Sépulcre*, ms. d'Einsiedeln, n° 79 (V. du Méril, p. 100). — *Résurrection*, de Kloster Neubourg (V. du Méril, p. 89). — Divers offices du Sépulcre, notamment ceux d'Arles, Senlis, Châlons-sur-Marne, Orléans, Udine, Saintes, Clermont-Ferrand, Coutances, Noyon, Paris; des abbayes d'Epternach, Saint-Martial, Saint-Germain. — PREMIÈRE ÉPOQUE (deuxième degré). — Office des *Pasteurs*, selon l'usage de Rouen (V. Ed. du Méril, p. 147). — Office des *Pasteurs* (ms. 904, Bibl. nat. V. Coussemaker, n° XV, p. 235). — Office du *Sépulcre*, selon l'usage de Sens. (V. du Méril, p. 98). — *Annonciation* (ms. de Cividale. V. Coussemaker, n° XIX, p. 280). — PREMIÈRE ÉPOQUE (troisième degré). — *Massacre des Innocents* (ms. de Saint-Benoît sur Loire, Bibl. d'Orléans, n° 178. Coussemaker, n° X, p. 166). — L'*Adoration des Mages* (id. id. Coussemaker, n° IX, p. 143). — DEUXIÈME ÉPOQUE (quatrième degré). — *Saintes femmes au tombeau* (id. id., Coussemaker n° XI, p. 178). — Office du *Sépulcre* (ms. de Cividale, Coussemaker n° XXI, p. 298). — DEUXIÈME ÉPOQUE (cinquième degré). — *Conversion de saint Paul*, ms. de Saint-Benoît. (V. Coussemaker, XIII, p. 210). — *Résurrection de Lazare* (id. id. XIV, p. 221). — Les quatre *Miracles de saint Nicolas* (id. id. n° V, VI, VII, VIII, p. 83 et suiv.). — *Daniel* (ms. de Beauvais, à Padoue, Coussemaker, IV, p. 49). — *Les vierges sages et les vierges folles* (ms. 1139, Bibl. nat., Coussemaker, n° I, p. 1). — Office du *Sépulcre* (ms. d'Einsiedeln, n° 300. V. Du Méril, p. 171). — *Rachel* (ms. de Munich, n° 6264. V. du Méril, p. 171). — *Saint Nicolas et les larrons*, d'Hilarius (*Hilarii versus et ludi*, édit. Champollion-Figeac). — *Résurrection de Lazare* (id. id.). — *Complainte des trois Maries* (ms. de Cividale Coussemaker, n° XX p. 285). — DEUXIÈME ÉPOQUE (sixième degré). — *Les trois Maries* (Bibl. de Saint-Quentin), Coussemaker, XVIII, p. 256). — *La Nativité du Christ* (ms. de Munich, XIII° siècle. V du Méril, p. 187). — *La Passion* (même ms. de Munich, XIII° siècle. V. du Méril p. 126).

c'est l'ordre même de l'année liturgique, si l'on a soin d'indiquer à propos de chaque fête la succession et le développement des drames qui y ont été joués aux diverses époques. C'est cet ordre que nous adopterons, respectant ainsi, dans l'analyse de tant de pièces éparses, l'unité qui est au fond de ce théâtre sacré. Nous étudierons d'abord les différents drames qui mettaient en scène la naissance du Messie.

On sait l'éclat et la popularité des fêtes de Noël au moyen âge; on sait aussi les excès dont elles furent l'origine et devinrent l'occasion dans la plupart des diocèses. La *liberté de décembre*, comme on disait dans Rome païenne, régnait encore parmi la chrétienté. L'histoire de ces fêtes fameuses de *l'âne*, des *fous*, des *enfants*, héritage des antiques saturnales, trouvera place dans cet ouvrage, quand nous étudierons les origines de notre théâtre comique. Ici nous n'avons à parler que des représentations encore naïves et pieuses qui s'intercalaient dans l'office même de Noël et des jours suivants, pour amuser sans doute, mais encore plus pour édifier le peuple. On verra toutefois que les fêtes scandaleuses auxquelles nous faisions allusion plus haut dérivèrent insensiblement de ces représentations primitives, si inoffensives que celles-ci paraissent, et peuvent se rattacher par un lien visible aux plus anciens et aux plus austères des drames liturgiques.

Le drame de la crèche, c'est-à-dire l'adoration de Jésus dans l'étable par les bergers, se jouait le jour de Noël, à la messe de l'aurore, dès le xᵉ siècle, d'abord avec simplicité, plus tard d'une façon un peu plus compliquée.

Dans sa forme la plus primitive, il se compose d'un simple trope, qui se chantait probablement avant l'Introït[1] : M. Gautier l'a publié[2], et nous l'avons cité plus haut :

Quem quæritis in præsepe pastores, dicite? Respondent: Salvatorem Christum Dominum, etc.

De ce dialogue embryonnaire est sorti le drame des Pasteurs, tel qu'il s'offre à nous dans plusieurs rédactions.

1. Ms. 1118, fonds latin, Bibl. nat. Provient de Saint-Martial de Limoges.
2. Léon Gautier, *Origines du théâtre moderne* (journal *le Monde*, 16-17 août 1872).

La plus ancienne qui nous soit parvenue paraît être celle qui fut en usage à Rouen[1] : « Que la crèche soit disposée derrière l'autel, et que l'image de sainte Marie y soit placée. D'abord qu'un enfant devant le chœur, dans un lieu élevé, figurant un ange, annonce la Nativité du Seigneur à cinq chanoines ou à leurs vicaires du second rang; les pasteurs entrent par la grande porte du chœur, traversent le chœur par le milieu, vêtus de la tunique et de l'amict. (Il) leur dit ce verset : »

Le verset que l'ange leur dit n'est que le texte de l'Évangile selon saint Luc (ch. II, v. 10-12).

Plusieurs enfants « aux voûtes de l'église, figurant les anges », entonnent à haute voix le *Gloria*.

Les bergers s'avancent vers la crèche en chantant la prose: *Pax in terris*.

« Deux prêtres du premier rang, vêtus de la dalmatique, figurant des sages-femmes auprès de la crèche, » montrent l'enfant Jésus aux pasteurs, qui l'adorent. Les bergers s'éloignent ensuite en chantant : *Alleluia*.

La messe commençait aussitôt, et les bergers « dirigeaient le chœur » (*pastores regant chorum*). Ainsi le lien qui unissait le drame à l'office était si étroit que les personnages du drame restaient en vue, et même en action, durant l'office. Ailleurs on lit[2] : « Qu'un pasteur lise la leçon; que deux pasteurs chantent le graduel *in pulpito*. »

D'autres rédactions[3] un peu plus développées offrent des essais de versification profane, ou plus exactement de poésie individuelle. Partout où cette innovation se présentera, nous devrons la signaler comme importante. En effet, la versification, une fois introduite ainsi dans le drame liturgique, ne

1. Bibl. de Rouen, n° 48 y. (XIVe siècle) et n° 50 y. (XVe siècle). Autre texte plus abrégé, Bibl. nat., n° 1213, p. 17. Publié par du Cange, t. V (au mot *Pastorum officium*) et par du Méril (*Origines latines*, p. 147). Voy. Félix Clément, *Annales archéologiques*, t. VII, p. 314.

2. Dans le manuscrit Bigot, indiqué dans la note suivante.

3. Bibl. nat., fonds latin, 904, f° 11, v°. Ce manuscrit, qui provient du fonds Bigot, paraît une copie, faite à la fin du XIIIe siècle, ou au commencement du XIVe siècle, sur des textes plus anciens rassemblés à l'usage d'une église du diocèse de Rouen. Le drame est publié par Coussemaker, *Drames liturgiques*, n° XV, p. 235. V. Félix Clément, *Annales archéologiques*, t. VII, p. 314.

tardera pas à éliminer la prose; comme le français, discrètement admis, éliminera plus tard le latin; comme le profane, reçu par grâce et à titre d'épisode, empiétera sur le sacré dans beaucoup de mystères français.

Outre les drames proprement dits des *pasteurs*, deux autres drames plus développés, avec une mise en scène plus compliquée, étaient aussi représentés le jour de Noël ou dans l'octave de la fête, quoiqu'ils n'eussent qu'un rapport indirect avec la nativité de Jésus : c'était le drame de l'Époux et celui des Prophètes du Christ.

Le drame de l'Époux [1] est depuis longtemps célèbre sous le nom plus répandu de : drame des Vierges sages et des Vierges folles. Dans le manuscrit qui le renferme, il est intitulé : *Sponsus*. Il est précédé par un très court office des saintes femmes ou du Sépulcre, en prose latine; morceau tout à fait distinct, et que Magnin a judicieusement séparé de ceux qui suivent et se rapportent seuls aux fêtes de Noël.

Le drame de l'Époux est le plus ancien de ceux où le français se montre à côté du latin. Ce français est de la langue d'oc, mêlée peut-être de quelques mots de langue d'oïl. Aussi Fauriel regardait-il ce drame comme un monument *trilingue*. On en rapporte la composition au XI[e] siècle. C'est à peu près un contemporain de la chanson de Roland [2].

1. Il est tiré d'un manuscrit (Bibl. nat., fonds latin, 1139) provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Signalé en 1741, par l'abbé Lebeuf. (*Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris*, 1741, in-8, t. II, p. 65) et en 1746 par les Bénédictins (*Discours sur l'état des lettres en France au* XI[e] *siècle*, dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. VII, p. 127, 1746, in-4), par Roquefort (*De l'état de la poésie française aux* XII[e] *et* XIII[e] *siècles*, p. 253), le drame de l'Époux ou des Vierges a été publié par Raynouard (dans le *Choix de poésies originales des troubadours*, t. II, p. 139-143), par F. Michel (pour la Société des bibliophiles), par Th. Wright (dans *Early Mysteries*, Londres, 1838), par Monmerqué et F. Michel (dans le *Théâtre français au moyen age*, 1839, in-8, p. 1), par Magnin (*Journal des Savants*, février 1846, p. 88), par du Méril (*Origines latines*), par Coussemaker (*Drames liturgiques*). Le ms. est un petit in-4 vélin de 235 feuillets qui contient divers ouvrages écrits en divers temps et par des mains différentes, mais réunis et reliés ensemble dès le commencement du XIII[e] siècle. Le drame qui nous intéresse remplit les feuillets 52 à 58. M. Marius Sepet a publié une imitation en vers français du drame des Vierges, sous ce titre : *L'Époux*, drame liturgique de Noël au XII[e] siècle. (Feuilleton de l'*Union*, 25 décembre 1872.)

2. Magnin le croyait même du X[e] siècle

Le fond, comme on l'a dit, « ne renferme plus rien qui soit directement, substantiellement liturgique[1] » ; mais il est encore tiré presque entièrement du texte évangélique. Rappelons les termes de la célèbre parabole d'où l'auteur du XIe siècle a tiré son drame :

« Le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, prenant leurs lampes, sortirent au-devant de l'époux et de l'épouse.

» Or cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages. Mais les cinq folles, ayant pris leurs lampes, ne prirent pas d'huile avec elles.

» Mais les sages prirent de l'huile dans leurs vases avec leurs lampes.

» Et l'époux tardant, toutes s'endormirent, et dormirent.

» Et au milieu de la nuit un cri fut poussé : « Voici que l'époux ar- » rive : sortez au-devant de lui. »

» Alors se levèrent toutes ces vierges, et elles préparèrent leurs lampes.

» Et les folles dirent aux sages : « Donnez-nous de votre huile, parce » que nos lampes s'éteignent. »

» Les sages répondirent en disant : « Il n'y en aurait peut-être pas » assez pour nous et pour vous; allez plutôt trouver les marchands et » achetez-en pour vous. »

» Mais pendant qu'elles allaient acheter, vint l'époux; et celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui aux noces, et la porte fut close.

» A la fin arrivent les autres vierges, disant : « Seigneur, Seigneur, » ouvrez-nous. »

» Mais lui leur répondit : « En vérité je vous le dis, je ne vous con- » nais pas. »

» Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure[2]. »

Le poète du XIe siècle n'a presque rien ajouté au fond de ce pathétique récit. Seulement, avec une entente assez remarquable des conditions du drame, il a mis en scène ce qui n'était que raconté. Un point qui est à peine indiqué dans la parabole évangélique, je veux dire l'angoisse et l'égarement des vierges folles à leur réveil, est devenu la partie essentielle et la plus développée du petit drame ; là surtout, en effet, étaient l'émotion, la terreur et la pitié. Le poète l'a senti.

1. L. Gautier, *Origines*, etc. (journal *le Monde*, 30 août 1872).

2. Évangile selon saint Mathieu, ch. XXV, 1-13. Cette parabole fut souvent figurée dans les églises du moyen âge. (V. Didron, *Iconographie chrétienne ou Histoire de Dieu*, p. 217.)

En outre le dénouement, très abrégé dans l'Évangile, et fort adouci, au moins dans les termes, s'étale, dans notre poème, avec une impitoyable rigueur.

Le drame s'ouvre par une sorte de prologue en latin, placé probablement dans la bouche du célébrant, qui présidait à tout l'office, peut-être dans celle du chœur. Dans le manuscrit, le mot *Sponsus*, écrit en tête, désigne non le premier interlocuteur, mais le titre général du drame [1].

Voici l'Époux, qui est le Christ. Veillez, vierges,
Pour son arrivée se réjouissent et se réjouiront les hommes.
Car il vient délivrer les origines des nations
Qu'à cause de la première mère ont subjuguées les démons.

C'est lui qui est nommé le second Adam par le prophète,
Par qui le crime du premier Adam est lavé en nous,
Lui qui fut suspendu pous nous rendre à la patrie céleste
Et nous ravir, nous délivrer du joug de l'ennemi.

Il vient l'Époux, qui par sa mort a lavé, a expié nos crimes
Et souffert le gibet de la croix !

Ensuite le drame commence. L'ange Gabriel [2] parle le premier ; non pas en latin, mais en français du midi, en langue d'oc, autrement dit en vieux provençal. Les passages écrits en langue vulgaire ne sont pas fréquents dans les drames liturgiques. Ici, et dans la suite de ce chapitre, nous les citerons intégralement.

Quelle est la règle de ce changement d'idiome ? Nous l'ignorons. On pourrait croire que les personnages sacrés parlent la langue sacrée ; les personnages profanes, la langue profane. Il n'en est rien : l'ange ne parle que provençal, et les vierges mêlent les deux langues.

Oiet, virgines, aiso que vos dirum;
Aiseet presen que vos comandarum.
Atendet un espos, Jhesu salvaire a nom,
Gaire no i dormet !

1. Je suis le texte publié par Magnin (*Journal des Savants*, février 1846, p. 85).

2. Le scribe a écrit par une erreur évidente *prudentes* au lieu de *Gabriel*. L'ange se nomme lui-même au dix-septième vers.

Aisel espos que vos hor'atendet,
Venit en terra per los vostres pechet;
De la Virgine en Betleem fo net,
E flum Jorda lavet et luteet.
Gaire no i dormet !

Aisel espos que vos hor'atendet
Eu fo batut, gablet e laidenjet,
Sus e la crot batu e claufiget :
Deu monumen deso entrepauset.
Gaire no i dormet !

Aisel espos que vos hor'atendet
E resors es, la scriptura a dii.
Gabriels soi, eu trames aici.
Atendet lo, que ja venra praici.
Gaire no i dormet [1].

Tout est lyrique encore plus que dramatique dans ce morceau, le rhytme, le refrain, tout le mouvement, fort beau d'ailleurs. Le drame français, comme le drame grec à l'origine, se confond souvent avec la poésie lyrique.

Le personnage des vierges n'était pas rempli par des femmes, mais, comme dans tous les drames religieux, par des prêtres ou des clercs qui, enveloppés d'une vaste dal-

1. Vierges, oyez ce que nous vous dirons.
Ayez présent ce que vous enjoindrons.
Attendez un époux, Jésus Sauveur a nom
Guère ne dormez.

Et cet époux, qu'à présent attendez,
Vint en la terre pour les vôtres péchés ;
Et de la Vierge en Bethléem fût né,
Dans le Jourdain lavé et baptisé,
Guère ne dormez !

Et cet époux qu'à présent attendez,
Il fût battu, moqué et outragé
Et sur la croix, battu de clous percé ;
Dans le tombeau son corps fût déposé
Guère ne dormez !

Et cet époux qu'à présent attendez,
Ressuscita ! l'Ecriture l'a dit.
Gabriel suis, moi qui vous parle ici.
Attendez-le ; il viendra par ici.
Guère ne dormez !

matique et l'amict ramené sur la tête en guise de voile, tenant en main la lampe mystique, devaient ressembler à des femmes.

Le manuscrit n'indique pas les jeux de scène; mais il est assez facile ici d'y suppléer. Sans doute, à la fin du discours de l'ange, on voyait la tête des vierges s'affaisser sous le poids du sommeil qui les envahissait; pendant quelques instants elles feignaient de dormir au sein d'un profond silence; puis un cri devait retentir, et les vierges s'éveillaient. Alors celles qui n'avaient plus d'huile, regardant avec effroi leurs lampes éteintes, s'avançaient vers leurs sœurs, et chantaient trois strophes en vers latins de dix syllabes suivies chacune de ce refrain en provençal : « Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit ». Ce refrain en langue vulgaire était destiné sans doute à indiquer au public ignorant du latin la pensée de la stance entière :

Nous compagnes du même voyage
Et sœurs de la même race,
Quoique mal nous arrive, hélas!
Vous pouvez nous rendre au ciel!
Dolentes ! chétives! nous avons trop dormi!

Partagez avec nous la lumière de vos lampes,
Ayez pitié de nous qui fûmes insensées,
Afin que nous ne soyons pas chassées des portes,
Quand l'Époux vous appellera dans sa demeure.
Dolentes! chétives! nous avons trop dormi!

A ces plaintes touchantes les vierges sages restaient insensibles. Elles y répondaient par un refus amer exprimé dans la même forme, c'est-à-dire en latin avec le refrain en langue provençale.

De nous prier, s'il vous plaît, davantage
Cessez, mes sœurs, au plus vite.
Il ne vous servirait de rien de plus
De nous prier pour cela plus longtemps.
Dolentes! chétives! vous avez trop dormi!

Mais allez maintenant, allez vite,
Aux marchands demandez doucement
Qu'ils vous donnent de l'huile pour vos lampes,
Puisque vous avez été négligentes!
Dolentes! chétives! vous avez trop dormi!

Les vierges folles, avant de suivre ce conseil, exhalaient de nouveau leur douleur en deux strophes dont la poignante angoisse devait rendre plus vive encore l'émotion des spectateurs.

Ah! misérables! qu'allons-nous faire ici?
Hé quoi! n'avons-nous pu veiller?
Ce malheur, qu'ici nous souffrons,
Nous l'avons nous-mêmes attiré.
Dolentes! chétives! nous avons trop dormi!

Que ce marchand nous donne au plus vite
Sa marchandise, lui, ou son associé,
Cette huile que nous venons chercher,
Ayant perdu négligemment la nôtre.
Dolentes! chétives! nous avons trop dormi!

Elles s'avançaient alors[1] vers les marchands, que figuraient probablement quelques personnages ecclésiastiques d'un rang inférieur. Les marchands repoussaient les vierges folles avec un dédain railleur; ils parlaient en provençal :

Domnas gentils, no vos convent ester
Ni lojamen aici ademorer.
Cosel queret, no'n vos poem doner;
Queret lo deu chi vos pot coseler.
Dolentas! chaitivas! trop i avetz dormit!

Alet areir a vostras saje sores,
E preiat las per Deu lo glorios,
De oleo fasen socors a vos;
Faites o tost, que ja venra lespos[2]

1. Ici une strophe en provençal dite par les vierges sages, répète ou traduit la strophe latine qu'on a vue plus haut.

De nostr'oli queret vos a doner
No n'auret pont; alet en achapter,
Deus marchaans quo lai veet ester.
Dolentas! chaitivas! trop i avetz dormit!

2. Dames gentilles, ne vous convient rester,
Ni longuement ici vous installer.

Ainsi repoussées de toutes parts, les infortunées erraient dans le chœur, éperdues, et leur désespoir éclatait dans ces deux strophes finales, écrites en latin.

Ah ! malheureuses ! pourquoi sommes-nous venues?
  Rien n'est ici de ce que nous cherchons !
  C'est le destin (*fatatum est*), bientôt nous le verrons!
  Jamais aux noces, jamais nous n'entrerons.
Dolentes ! chétives ! nous avons trop dormi !
  Écoute, époux, nos gémissantes voix,
  Fais-nous ouvrir la porte, à nous aussi,
  Comme à nos sœurs, et porte-nous secours.

Pendant que les vierges folles imploraient les marchands, les vierges sages avaient disparu, peut-être dans le sanctuaire, derrière l'autel, qui figurait la maison des noces ou le ciel.

A la voix désespérée des vierges folles, l'époux, le Christ, apparaissait tout à coup, mais non plein de mansuétude et les mains ouvertes au pardon. Sa face était terrible, et ces paroles suprêmes s'échappaient de ses lèvres, d'abord en latin, et sur un rythme fréquent dans la poésie ecclésiastique du moyen âge, mais qui semble ici avoir quelque chose de menaçant dans sa brièveté saccadée, dans la fréquence de ses césures :

  Amen dico
  Vos ignosco,
Nam caretis lumine;
  Quod qui perdunt [1]
  Procul pergunt
Hujus aulæ limine.

« En vérité, je vous le dis, je ne vous connais pas; car vous n'avez

  Ce que cherchez, ne vous pouvons donner,
  Cherchez ailleurs qui vous puisse assister.
Dolentes ! chétives ! vous avez trop dormi !
  Allez arrière trouver vos sages sœurs,
  Et priez-les par Dieu le glorieux,
  Que de leur huile vous fassent le secours;
  Et faites tôt, car déjà vient l'époux.

1. Je ne comprends pas *pergunt* qui est dans le ms. Je pense qu'il faut lire *perdunt* ou peut-être *mergunt* (ceux qui perdent ou éteignent la lumière).

pas de lumière; ceux qui la perdent, bien loin s'en vont du seuil de cette cour. »

A ces paroles le Christ ajoutait une malédiction en langue provençale, comme si le poète eût voulu que rien n'échappât au peuple de cette effroyable prosopopée :

Alet, chaitivas! alet, malaureas!
A tot jors mais vos so penas livreas;
En efern ora seret meneias[1].

Et le manuscrit ajoute cette rubrique : *Modo accipiant eas Dœmones, et præcipitentur in infernum.* « Que les démons les prennent et les jettent dans l'enfer. » Il y avait donc certainement, outre les personnages que nous avons dits, d'autres acteurs travestis en démons. Il y avait probablement un enfer, figuré par quelque gouffre ouvert, et d'où s'échappaient des flammes. Cette ligne laisse à penser enfin que toute la mise en scène était plus compliquée que le reste du drame ne le fait croire. Il y avait sans doute un ciel où l'on voyait monter les vierges sages, pendant que leurs sœurs étaient livrées aux démons. Dans les théâtres fixes ou provisoires consacrés plus tard à la représentation des mystères, s'introduisit de bonne heure une mise en scène excessivement compliquée. Si cet art ne fut pas poussé aussi loin tant que le drame fut joué dans l'église et fit partie du culte, il ne faudrait pas croire qu'il n'existât point du tout. Mais en l'absence de documents explicites, nous sommes, sur ce point, réduits aux hypothèses.

A la suite des *Vierges* commence immédiatement, dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges, le drame des *Prophètes*, qui se jouait également à Noël; c'est même, entre les drames liturgiques de la nativité, celui qui se répandit le plus et reçut les développements les plus complets; l'on peut ajouter les plus inattendus, puisque la Fête de l'âne en est sortie[2]. Ce mystère a été l'objet d'une étude approfondie de

1. Allez, chétives! allez, malheureuses! A tout jamais vous soit peine infligée! En enfer soyez dès maintenant menées.

2. Les prophètes et les sibylles annonçant la venue du Christ sont un sujet

la part de M. Marius Sepet qui, avec beaucoup de sagacité, en a démêlé les origines[1].

L'exégèse catholique, au moyen âge, a toujours considéré l'Ancien Testament comme une figure et une préparation du Nouveau. On trouve dans les œuvres de saint Augustin un sermon que les bénédictins, éditeurs de ce Père, déclarent apocryphe[2], mais qui n'en a pas moins joui durant le moyen âge d'une immense popularité, qu'il devait sans doute à son caractère dramatique. Le prédicateur y évoque successivement treize témoins prophétiques de la mission divine de Jésus-Christ, et leur enjoint impérativement de la prédire. Ces témoins sont Isaïe, Jérémie, Daniel, Moïse, David, Habacuc, Siméon, Zacharie, Elisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor et la Sibylle. On voit que l'ordre chronologique n'est pas suivi. Ce morceau, qui formait une des leçons de Noël, n'était pas dit comme une prédication ordinaire, mais probablement déclamé avec une sorte de mélopée; et par plusieurs personnages, à ce que font supposer les rubriques du manuscrit. Si le prédicateur n'y intervenait de temps en temps par un monologue, ce prétendu sermon serait en réalité un véritable drame. Au reste, nous verrons bientôt un mystère de la Résurrection écrit tout en français, où le récit direct se mêle sans cesse au dialogue. Le drame des *Prophètes* est né d'une transformation de ce sermon apocryphe attribué à saint Augustin. Nous le rencontrons sous sa forme la plus ancienne dans un manuscrit cité plus haut. Il fait suite au drame des *Vierges* ou de l'*Époux*[3]. Comme le sermon

familier à la peinture dans les églises, surtout en Italie (*Hist. litt. de la France*, XXIV, p. 620).

1. Marius Sepet, *les Prophètes du Christ*, Paris, Didier, in-8°, 1878.

2. M. Sepet le publie d'après le ms. 1019 (fonds latin, *Bibl. nat.*) f° 129. Ce ms. du XIIe siècle est un bréviaire à l'usage d'Arles. Le sermon commence par ces mots qui en indiquent bien le sens : « Vos inquam convenio, o Judæi, etc. »

3. Manuscrit 1139, fonds latin, *Bibl. nat.*, publié par Raynouard — F. Michel, — Wright — Coussemaker, *Drames liturgiques*, n° II, p. 11. — Magnin, *Journal des savants*, février 1846, page 88. — Ed. Du Méril, *Origines latines*, p. 179. Les divers éditeurs ont pu publier ce drame sous différents titres, car dans le manuscrit il n'en porte aucun (*Mystère de la Nativité*, dans Magnin; ailleurs, *les Prophètes du Christ*).

dont il tient la place, il servait à la célébration de la fête de Noël; il se jouait après matines ou tierce. Le sujet est le même, les personnages sont à peu près les mêmes que dans le sermon : Israël, Moïse, Isaïe, Jérémie, Daniel, Habacuc, David, Siméon, Élisabeth, Jean-Baptiste, Virgile, Nabuchodonosor, la Sibylle. Le célébrant fait l'office du prédicateur, et dit toute la partie du monologue. Seulement la pièce n'est plus en prose, mais toute en vers latins rimés.

Le célébrant commence ainsi :

Que toutes nations se réjouissent, exhalent un chant de joie. L'Homme-Dieu, sorti de la maison de David, naît aujourd'hui. O Juifs, qui avez nié la parole de Dieu, écoutez à son tour un homme de votre loi, témoin du Roi. Et vous, nations, qui ne croyez pas qu'une vierge a enfanté, chassez cette erreur par des témoignages puisés chez vous. — Israël, homme doux, réponds. Du Christ, que sais-tu fermement?

Israël répondait :

Le chef ne sera pas enlevé de Juda, jusqu'à ce qu'il paraisse celui qui sera dit le Verbe Sauveur de Dieu; les nations l'attendront avec moi.

Les autres personnages, interpellés tour à tour, répondaient de la même façon, en divers rythmes; tous ayant soin de se servir des paroles que l'Écriture a mises dans leur bouche ou qu'on trouve dans leurs écrits.

Tous les vers sont syllabiques et rimés; seuls Virgile et la Sibylle, sans doute en leur qualité de Romains, prophétisent en vers hexamètres :

(*Virgile*) Ecce polo demissa solo nova progenies est [1].
(*La sibylle.*) Judicii signum : tellus sudore madescet,
E cœlo rex adveniet per secla futurus,
Scilicet in carne præsens ut judicet orbem [2].

1. Imitation du vers de l'églogue IV : « Jam nova progenies cœlo demittitur alto ».

2. Ed. Du Méril publie la prédiction complète, *Origines latines*, p. 186. « Signe du jugement : la terre sera inondée de sueur; du ciel viendra le Roi qui doit régner à travers les siècles; il viendra présent en chair, pour juger l'univers ».

Sous cette première forme, laquelle remonte à l'an 1100 environ, le mystère des Prophètes, plutôt encore cantique dialogué que véritable drame, devint rapidement populaire; mais il ne tarda pas à subir des transformations nouvelles qui le développèrent de plus en plus, dans un sens purement dramatique.

Nous le retrouvons à Rouen, où il se jouait sous le nom vulgaire et depuis si fameux de *Fête des ânes* (*festum asinorum*). Du Cange l'a publié selon un *ordinaire* de Rouen aujourd'hui perdu [1]. Le texte de du Cange n'est pas antérieur à 1350, puisqu'on y parle de *jubés;* mais il reproduit un texte plus ancien peut-être de deux cents ans.

Dans cette nouvelle forme les prophètes se sont singulièrement multipliés; Israël, il est vrai, a disparu, mais seize autres personnages le remplacent, et parmi eux Balaam, monté sur son ânesse. De là le nom vulgaire donné à la représentation. Cependant le rôle de l'ânesse était peu de chose [2], au moins à cette époque; mais sa présence étonna la foule, et en l'amusant, la frappa si exclusivement, qu'elle ne retint guère que cela du drame.

Les couplets dits par les prophètes communs aux deux textes, sont à peu près les mêmes à Rouen et à Limoges, sauf pour Moïse et Siméon. En outre, à Limoges, Nabuchodonosor ne fait qu'un court récit; à Rouen, son rôle se développe jusqu'à former presque un petit drame dans le grand. Ses soldats (*armati*) jettent dans la fournaise les trois jeunes gens (*pueri*) qui ont refusé d'adorer le roi. Ils en sortent sains et saufs, et Nabuchodonosor rend témoignage au Christ qui doit naître.

On voit quelle mise en scène suppose déjà cette action : un bûcher, un feu simulé [3]; des satellites. Chaque personnage avait son costume distinct, selon son caractère; le texte de

1. Du Cange, *Glossarium*, etc. *Festum* (*asinorum*), tome III, p. 255.

2. On sait que dans la Bible elle parle à son maître. Ici quelqu'un caché sous la monture simulait le miracle (*quidam sub asina dicat*).

3. « Fornace in medio navis ecclesiæ linteo et stuppis constituta ». V. du Cange, « *Festum asinorum* »

Rouen multiplie les indications scéniques; celui de Limoges au contraire n'en renferme aucune. C'est qu'à Limoges le mystère des Prophètes, encore purement liturgique, fait partie intégrante du culte; à Rouen, déjà plus qu'à demi profane, il est destiné à distraire les fidèles beaucoup plus qu'à honorer Dieu; le clergé le comprend si bien que l'ordinaire de Rouen prévoit que le « *festum asinorum* », qui se faisait après *tierce* quand il se faisait, pourrait toujours être librement supprimé.

Par une transformation naturelle, inévitable, ce drame trop chargé d'incidents, ce drame où vingt-sept personnages, tous égaux, tous du premier rang, défilaient tour à tour, se scinda en plusieurs petits drames distincts, chacun des prophètes devenant l'objet d'une composition spéciale. Nous avons déjà vu le développement donné au rôle de Nabuchodonosor dans le texte de Rouen. Celui de Daniel eut une fortune plus grande encore. Il fournit matière à des drames spéciaux, dont nous avons conservé deux types; l'un est l'œuvre d'Hilarius, disciple d'Abailard, auquel il adressa des vers qui nous sont parvenus dans le petit recueil très varié de ses poésies latines [1]. L'autre, anonyme, fut joué à Beauvais par la jeunesse de cette ville, clercs ou étudiants [2]. L'un et l'autre sont du XII[e] siècle.

On contesterait à tort le lien qui rattache ces deux pièces au mystère des Prophètes et aux fêtes de Noël. Dans les deux textes le jeu se termine par l'apparition d'un ange qui annonce la nativité. Dans la pièce d'Hilarius, le morceau intitulé *Conductus Danielis* est également une hymne en l'honneur de la naissance de Jésus-Christ. Enfin le caractère

1. *Bibl. nat.*, supp. lat. 1008, in-8° vélin, 16 ff. XII[e] siècle. Édité par Champollion-Figeac (*Hilarii versus et ludi*, Paris, 1838) — et par Du Méril, *Origines latines*, p. 241.

Sur Hilarius, V. *Hist. litt. de la France*, tome XX, p. 627.

Il nous reste d'Hilarius trois drames latins, dont deux sont mêlés de français. Ils sont intitulés : *Suscitatio Lazari, Ludus super iconia sancti Nicolai, Historia de Daniel representanda.*

2. Manuscrit de la fin du XII[e] siècle; il provient du chapitre de l'église cathédrale de Beauvais, et appartient aujourd'hui à M. Pacchiarotti de Padoue. Le *Daniel* de Beauvais a été publié par M. Danjou (*Revue de musique religieuse*, 1848, t. IV, p. 65) et par Coussemaker (*Drames liturgiques*, n° IV, p. 49). Il contient trois cent quatre-vingt-douze vers.

encore liturgique et religieux (par l'emploi, sinon par l'esprit) de l'un et l'autre drame, est affirmé par les formules qui les terminent. A la fin du drame d'Hilarius: « Ceci fini, si on a joué à matines, que Darius, entonne le *Te Deum*. Si aux vêpres, *Magnificat*. » Une formule analogue termine le texte de Beauvais [1]. Ainsi, nous sommes encore au temps où le drame est rattaché à l'office; mais déjà cependant il n'en fait plus partie. Car lorsque le drame était une partie du culte, il était lié indissolublement à une heure canoniale déterminée.

Le drame d'Hilarius est intitulé : *Història de Daniel representanda.*

Après le titre on lit cette rubrique :

Dans la première partie de cette (histoire), les personnages nécessaires sont le roi Balthasar, la reine, Daniel, quatre soldats, quatre seigneurs. Dans la seconde partie, le roi Darius, le même Daniel, les mêmes soldats, les mêmes seigneurs; un ange dans la fosse aux lions; Habacuc; un ange qui porte Habacuc à la fosse; un troisième ange qui chante : *Je vous apporte la nouvelle.*

La pièce s'ouvre par la fête de Babylone et le festin de Balthasar, où sont profanés les vases sacrés. Chant de gloire en l'honneur du roi.

Les mots *Mané*, *Thécel*, *Pharès* apparaissent. Les mages appelés ne peuvent les interpréter. La reine arrive. Chant en l'honneur de la reine.

La reine propose Daniel comme interprète. Daniel arrive (chant à Daniel). Il explique les mots mystérieux. Nouveau chant à la reine.

La deuxième partie commence : Darius, roi de Perse, entre dans Babylone avec son armée; il tue Balthasar, il lui ôte sa couronne. Chant à Darius.

Daniel se présente à la cour, mais il refuse d'adorer le roi. Il est jeté dans la fosse aux lions. L'ange lui amène Habacuc comme dans le récit biblique. Daniel, justifié, rentre en grâce.

1. M. Marius Sepet fait observer qu'à la rigueur, ces mots *ad matutinas, ad vesperas*, peuvent signifier *le matin, le soir;* mais l'emploi seul de ces termes attesterait au moins le souvenir liturgique. D'ailleurs M. Sepet, en proposant cette hypothèse, paraît lui-même la rejeter (*les Prophètes du Christ*, 1878, in-8°, p. 59.)

Tout le drame est en latin sans aucun mélange de français; il renferme trois cent soixante-quatre vers rimés et syllabiques de diverses mesures[1].

L'autre drame, un peu plus long, en contient trois cent quatre-vingt-douze. Le *Daniel* de Beauvais ressemble beaucoup à celui d'Hilarius, dont il est d'ailleurs à peu près contemporain. Il s'ouvrait par ces quatre vers chantés en chœur :

Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus,
Et invenit hunc juventus.

« En ton honneur, Christ, ce jeu de Daniel dans Beauvais fut trouvé; et la jeunesse le trouva. »

Quelle était cette jeunesse? Des clercs ou des étudiants. Au XIIe siècle d'ailleurs ces mots désignent à peu près la même profession.

Un morceau, écrit en prose, sert de prologue à la pièce et la résume. Elle n'est pas toute en latin comme celle d'Hilarius; quelques mots de français se mêlent au latin dans maint passage. Ainsi les courtisans amènent Daniel au roi en chantant ces vers :

Vir propheta Dei, Daniel, *vien al Roi*,
  Veni, desiderat *parler à toi*.
Pavet et turbatur, Daniel; *vien al Roi*,
  Vellet quod nos latet *savoir par toi*.
Te ditabit donis, Daniel, *vien al Roi*,
  Si scripta poterit *savoir par toi*.

Plus loin, Daniel répond :

Pauper et exulans *envois al Roi par vos*.

Plusieurs passages font allusion à la circonstance solennelle où le drame était joué : ainsi le *chœur de la reine* (*conductus regine*) chante en latin :

Nous à qui ce jour solennel fournit l'occasion de ces jeux, etc.

1. La disposition du manuscrit fait naître une difficulté singulière : quatre noms dont la signification nous échappe sont tracés à la marge de certains morceaux : Hilarius, Jordanus, Simon et Hugo. Le chant en l'honneur de Balthasar, un petit discours des soldats de Darius au peuple, la prophétie suprême de Daniel sont ainsi placés dans la bouche de Jordanus; le premier chant en

Le *chœur de Daniel* (*conductus Danielis*) célèbre même la nativité du Messie, sans craindre l'anachronisme.

Réjouissons-nous ensemble et célébrons la solennité de Noël. La sagesse de Dieu nous a rachetés de la mort. Il s'est fait homme et incarné celui qui créa toutes choses.

Enfin un ange termine la pièce en annonçant « *improviso* » la naissance de Jésus :

Je vous annonce une nouvelle du haut des cieux. Le Christ est né, dominateur du monde, dans Bethléem de Juda. Car ainsi le prophète l'avait prédit.

Le *Daniel* d'Hilarius, le *Daniel* de Beauvais ne sont pas, comme on voit, des pièces proprement liturgiques; ils n'ont jamais fait partie intégrante de l'office, et leur principal objet, c'était de récréer les clercs qui les jouaient. Mais il est probable que ces deux pièces se représentaient dans les églises, au moins dans l'enceinte des monastères; et il est certain qu'on ne les jouait qu'aux fêtes de Noël, et pour rehausser l'éclat religieux de ces jours. Par là, malgré tant d'éléments profanes, elles sont encore des œuvres semi-liturgiques.

Voici une pièce plus récente, et bien plus profane encore, quoique les derniers liens qui rattachent cette œuvre singulière à la liturgie ne soient pas tout à fait rompus. Elle fut probablement composée en Allemagne (on trouve dans le manuscrit qui la renferme des morceaux mêlés de latin et d'allemand). Cependant nous croyons devoir en dire quelques mots; car elle représente bien la forme du drame liturgique parvenu à sa dernière décadence. Il a dû exister des œuvres analogues en France vers la même époque; mais on n'en a pas encore retrouvé.

Dans un manuscrit du XIIIe siècle qui appartient à la biblio-

l'honneur de la reine, les chants en l'honneur de Darius et de Daniel, un couplet du roi Darius à Daniel, les actions de grâce de Daniel à Dieu, sont rapportés au nom d'Hilarius. Le discours des envieux au roi, celui de l'ange à Habacuc sont attribués à Simon. Ces noms désignent-ils les auteurs des morceaux, comme le pense M. Sepet, nous l'ignorons. Ils ne peuvent en tout cas désigner les acteurs chargés d'interpréter les rôles; car le rôle de Daniel serait joué dans ce cas tantôt par Jordanus et tantôt par Hilarius.

thèque de Munich, se rencontre un mystère latin de la nativité longuement développé; tous les drames relatifs aux fêtes de Noël y sont fondus dans une œuvre unique assez incohérente, mais curieuse par le contraste qu'offrent les éléments très divers dont elle est composée [1].

Une didascalie explique ainsi la première mise en scène: d'abord on devait placer le siège d'Augustin *in fronte ecclesiæ*. Augustin avait à sa droite Isaïe et Daniel, et les autres prophètes; à sa gauche, le chef de la synagogue et les Juifs. Cette intervention de saint Augustin dans la pièce confirme absolument l'hypothèse de M. Marius Sepet exposée plus haut.

Les prophéties ordinaires commençaient: Isaïe, Daniel, la Sibylle annonçaient tour à tour le mystère de l'incarnation. Aaron, Balaam « assis sur l'ânesse », leur succédaient. Le chef de la synagogue s'indignait en entendant ces prophéties qui lui semblaient autant de blasphèmes. Un nouveau personnage, appelé *l'évêque des enfants*, intervenait, en proposant qu'on interrogeât saint Augustin. On voit que l'introduction de l'évêque des enfants, destinée à dégénérer en abus si graves, n'avait rien que de sérieux à l'origine, car ce mystère, quoique mêlé de quelques licences, n'en reste pas moins grave et religieux au fond.

Le chef de la synagogue plaidait en effet devant Augustin l'impossibilité du mystère de l'incarnation et de la conception virginale de Marie. Le pédantisme de l'auteur et son indiscrète érudition s'accusent ici d'une façon singulière:

Quand une vierge enfantera, Xanthe, tu reculeras vers ta source. Le loup fuira devant l'agneau.

Augustin répond « d'une voix sobre et discrète ». Il allègue la fameuse comparaison de la Vierge avec une verrière, que le soleil traverse sans la toucher; comparaison si goûtée au moyen âge, et cent fois répétée sous toutes les formes [2].

1. Ms. du XIII[e] siècle, biblioth. de Munich, (publié par Schmeller *Carmina burana*, p. 80) et par E. Du Méril, *Origines latines*, p. 187.

2. Nous aurons lieu de l'indiquer plusieurs fois dans le cours de ce livre. Elle se trouve encore dans Sannazar, où on l'a louée à tort comme une nouveauté (S. Marc Girardin, *Tabl. de la litt. au* XVI[e] *siècle*, nouv. édit, p. 252).

Ut specular solidum solis intrat radius
Et sincere transitus servit ei pervius,
Sic in aulam virginis summi Patris filius
Lapsum quidem faciet et tamen innoxius.

L'altercation des prophètes et de la synagogue se continue dans un chœur contradictoire; les uns chantant :

Res miranda,

Les Juifs répondent :

Res neganda,

et font des signes de dérision et d'incrédulité. Ensuite les prophètes se retirent ou vont s'asseoir « à leurs places pour honorer le jeu ».

Aussitôt le drame de l'annonciation est brusquement mis en scène, fort sobrement. L'ange et la Vierge échangent le dialogue rapporté dans saint Luc. La visite à Élisabeth est représentée non moins brièvement, en quelques lignes. Puis Élisabeth disparaît. Marie se place sur un lit, et le Messie vient au monde « *Vadat in lectum suum... et pariat filium* ». Joseph est auprès d'elle « en vêtement convenable avec une longue barbe ». Dès que l'enfant est né, le chœur chante sa venue; une étoile brille, et les trois rois se mettent en route, conduits par cette lumière nouvelle, qui déroute leur science astronomique, ainsi que chacun d'eux l'explique tour à tour, avec un étalage indiscret de leurs connaissances. Arrivés chez Hérode, ils disent l'objet de leur voyage; ils cherchent le roi des rois. Hérode leur fait promettre de revenir vers lui quand ils auront trouvé ce qu'ils cherchent. En même temps un ange annonce l'heureuse naissance aux bergers.

Mais le diable souffle à l'oreille des bergers que l'ange s'est moqué d'eux. Qui des deux croire? les bergers sont embarrassés. Alors le *gloria in excelsis* retentit aux cieux; et cette harmonie les persuade. Ils s'en vont à la crèche et adorent Jésus. En revenant ils rencontrent es mages, qui apportent à leur tour leur adoration et leurs présents. Un ange les empêche de retourner vers Hérode. Le roi, irrité, sur l'avis du chef de la synagogue, fait massacrer tous les enfants de Beth-

léem. Leurs mères désolées les pleurent : ici le rythme change ; au grand vers de quatorze syllabes succède un rythme brisé.

Heu! heu! heu!
Meus Herodis effera
Cur in nostra viscera
Bella movet aspera?

« Hélas! hélas! le cœur farouche d'Hérode, pourquoi contre nos entrailles soulève-t-il cette guerre cruelle? »

Hérode « rongé par les vers » tombe mort du haut de son trône; il est saisi par les démons « fort joyeux ». Son fils Archelaüs lui succède. Un ange envoie Joseph en Égypte (il semble que cette scène aurait dû se placer plus haut). Marie consent au voyage en disant en vers hexamètres :

Omnia dura pati vitando pericula nati
Mater sum præsto; jam vadam, tu comes esto.

« Je suis mère et prête à tout souffrir pour tirer du danger mon fils; je pars; conduis-moi. »

Le roi d'Égypte s'avance, conduit par un chœur (*conductus*) qui chante des choses fort profanes.

Par la joie de l'été, la terre est rajeunie. Par l'ardeur du combat Vénus est réveillée. Le chœur des jeunes gens se réjouit, tandis que la foule compacte des oiseaux module ses gazouillements. Quelle n'est pas la joie de l'amant aimé, associé à celle qu'il chérit d'un amour pur et sans fiel. Déjà reverdit au printemps tout ce que nous aimons. L'hiver est déraciné. Les prés sont ornés de fleurs aux couleurs variées, dont le charme excite à l'amour. Une vive chaleur ranime tout ce qui languissait tristement dans l'ennui de l'hiver. La terre se couvre de gazon et se pare de fleurs, et les forêts se revêtent du feuillage des arbres touffus. Cette saison sourit aux travaux de l'amour. Les liens se resserrent entre les amants réunis. La troupe des jeunes gens célèbre les fêtes de Vénus; l'amour fait fête aux cœurs tendres, mêlant la douceur à l'amertume. Par les fleurs de l'été l'amour nous salue. La terre émaillée de fleurs renouvelle sa face. Les fleurs d'amour sourient à la saison. Loin de Vénus se flétrit la fleur de la jeunesse, etc.

Après cette longue digression, complaisamment développée, la sainte Famille arrivait en Égypte, et l'on voyait choir

toutes les idoles. Les prêtres essayent en vain de les relever, en chantant les mérites de leurs dieux. Les sages inventent de nouveaux honneurs, de nouveaux sacrifices; les idoles tombent encore une fois. Alors les sages avouent au roi que le seul vrai Dieu est le Dieu des Hébreux; le roi l'adore et fait briser toutes les idoles. Le texte ajoute : « C'est la fin du roi d'Égypte. » Mais voici le roi de Babylone qui veut se faire adorer. Cette suite du drame est obscure et paraît mutilée; le roi de Babylone finissait par reconnaître, lui aussi, le Christ; et la pièce se terminait par une malédiction que le chœur chantait contre Hérode et contre les Juifs.

Telle est cette œuvre singulière, dont on peut dire, en résumé, qu'elle commence par un drame semi-liturgique, et qu'elle se continue et s'achève tout à fait librement, selon la fantaisie d'une inspiration individuelle et profane. Il est possible qu'elle ait été jouée au seuil de l'église; il est douteux qu'elle ait jamais été jouée dans l'église. L'intervention de l'*Episcopus puerorum* rend vraisemblable que la pièce était jouée dans une école de monastère.

Le caractère cyclique que présente ce mystère est frappant. Il s'est évidemment formé par la réunion de plusieurs drames autrefois distincts. Il renferme en effet un drame des Prophètes du Christ, une Annonciation, un drame des Pasteurs, un drame des Innocents, et un drame des Mages. Ce qui est fort remarquable, c'est la persistance du rôle attribué à saint Augustin, sur la foi du fameux sermon apocryphe : *Vos convenio, o Judæi.* Saint Augustin tient d'ailleurs encore le même rôle dans deux *Passions* latines, dont nous parlerons plus loin; l'une qui paraît du XIVe siècle; l'autre qui fut jouée dans une école allemande vers la fin du XVe siècle.

Le lendemain de la Nativité, la fête de saint Étienne, diacre et premier martyr, était la fête particulière des diacres; et la licence qu'on accordait à cette occasion aux personnes inférieures de l'Église dégénéra en excès graves dont nous parlerons plus tard. A l'origine, on ne voit pas qu'aucun abus ait déshonoré ce jour. Pourtant c'était l'un de ceux où la liturgie souffrit, dès le plus ancien temps, les interpolations les

plus marquées. Les épîtres *farcies*[1] de la passion de saint Étienne, dans lesquelles un libre et abondant commentaire se mêlait sans scrupule au texte apostolique, furent nombreuses et très populaires au moyen âge. Mais comme elles n'offrent rien de précisément dramatique, nous n'avons à en parler ici qu'incidemment.

Ed. Du Méril a publié deux de ces épîtres farcies, l'une pour la fête de saint Étienne, l'autre pour la fête de saint Thomas de Cantorbéry. Celle de saint Étienne commence ainsi :

> Seignors, oiez communement :
> Car entendre poez brefment
> La passion et le torment.
> De seint Esteinvre apertement.

Lectio Actuum Apostolorum.

> Li apostre ceste lecon
> Firent par bone ententiun
> De Seint Esteinvre, le baron.

Suit le récit du martyre de saint Étienne, selon le texte des *Actes*. Chaque phrase est rapportée en latin, et suivie d'une glose en français, dont la longueur varie de quatre à huit vers. Par exemple :

> Positis autem genibus, clamavit voce magna, dicens :
> Les genous a terre posa,
> Del martyre Deu ꝗnora,
> Et damne Deu tant l'espira,
> Que por ses animis pria.

L'épître de saint Thomas est une glose d'un texte tiré de l'Ecclésiastique : elle est disposée de la même façon. Saint Tho-

1. Jubinal (*Mystères inédits*, t. I, p. x et 356) cite plusieurs de ces épîtres farcies (Bibl. nat., fonds latin, 4641 B, f° 154; et 6987, f° 333). Celles que Ed. Du Méril (*Origines latines*, p. 410 et p. 414) a publiées sont tirées d'un missel de Chartres du XII[e] siècle, copié au XVIII[e] (Bibl. nat., supp. lat., n° 172, f° 155 et 156; et n° 184, fol., 95 et 97). Lebeuf en a imprimé six (*Traité historique et pratique touchant le chant ecclésiastique*, pp. 117-138). Ed. Du Méril en cite plusieurs autres qui se trouvent à la Bibliothèque nationale, dans le ms. 7595 *bis*, fol. 121 v°, et dans le fonds de Sorbonne, n° 851. Le *planch de Sant Estève* (*planctus sancti Stephani*), publié par Raynouard (*Poésies des trouba-*

mas périt en 1170; l'épître qui lui est consacrée doit avoir été composée peu après sa mort.

Ces paraphrases en langue vulgaire d'un texte liturgique et latin, étaient certainement lues, pour l'édification du peuple, le jour où l'on faisait l'office des saints qu'elles recommandaient à la dévotion des fidèles. L'objet des épîtres farcies était ainsi le même que celui des drames liturgiques; mais là se borne la ressemblance.

Le troisième jour après Noël, la fête des Innocents était celle des enfants de chœur, laquelle dégénéra aussi en abus très graves. A l'origine elle était plus modestement célébrée par la représentation d'un drame liturgique dont il nous est resté trois types assez courts.

L'un, de la forme la plus simple, se trouve dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges. Nous n'en possédons qu'un fragment[1], tout en vers; ce qui prouve que, quoique ancien, il n'appartient pas à la première époque du drame liturgique.

Sous l'autel de Dieu, j'ai entendu la voix des victimes. Elle disait :
« Pourquoi ne défends-tu pas notre sang? »
Et ils reçurent cette réponse divine :
« Patientez encore un peu de temps, jusqu'à ce que soit rempli le nombre de vos frères. »

LAMENTATION DE RACHEL.

Doux fils, que j'ai enfantés,
Moi qui fus appelée mère, quel nom ai-je gardé?
Autrefois par mes enfants je fus appelée mère,
Aujourd'hui misérable veuve de mes fils!
Hélas! misérable, comment puis-je vivre,
Et voir mes fils périr devant moi?

dours, t. II, p. 146-151) comme un des monuments les plus anciens de la langue romane, et dans lequel un verset roman alterne avec un verset latin, se chantait encore à Aix en 1834, le jour de saint Étienne, à la messe dite *du peuple* (*Notice sur la bibl. d'Aix*, par E. Rouard, Aix, 1834, p. 295-296). Une autre épître farcie pour le jour de saint Étienne, publiée dans le *Jarbuch für Romanische Literatur* de M. Ebert (Leipsig, 1862, t. [illegible]p. 311), composée vers 1100, paraît être la plus ancienne production poétique de la Touraine (Brachet, *Bruneau de Tours*, p. 3).

1. Ms. 1139, Bibl. nat., f° 32, v°. Publié par Magnin, *Journal des savants*, février 1846, p. 92.

Hérode l'Égyptien rempli de fureur
Dans sa superbe a fait périr mes enfants.

L'ANGE.

Rachel, ne pleure pas tes fils.
Tu t'affliges, tu frappes ta poitrine,
Ne pleure pas, réjouis-toi plutôt,
Car tes fils sont plus heureux. Réjouis-toi donc.
C'est le fils du souverain Père éternel,
C'est lui qu'Hérode veut perdre,
Et qui vous fait vivre à jamais. Réjouis-toi donc.

L'autre drame des Innocents, plus développé, fait partie des dix mystères liturgiques latins de l'abbaye de Fleuri-sur-Loire, réunis dans le même manuscrit [1].

Donnons ici la liste de ces dix pièces; ce sont : quatre miracles de saint Nicolas (*les Filles dotées*, *les Trois Clercs*, *le Juif volé*, *le Fils de Gédron*); puis viennent *l'Adoration des mages*, *le Massacre des Innocents*, *les Saintes Femmes au tombeau*, *l'Apparition à Emmaüs*, *la Conversion de saint Paul* et *la Résurrection de Lazare*.

Nous étudierons ces dix drames, mais non dans l'ordre où le manuscrit nous les présente, puisque nous suivons celui de l'année liturgique. Ainsi le premier qui attirera notre attention sera le massacre des Innocents. [2]

Les enfants, revêtus de robes blanches, s'avançaient par le monastère « *gradientes per monasterium* [3] » en priant. Un ange avertissait du péril Joseph et Marie qui fuyaient en

1. Signalé par Lebeuf (*Remarques envoyées d'Auxerre*, *Mercure français*, décembre 1729, et *Lettre d'un solitaire*, *Mercure français*, avril 1735); puis par les bénédictins (*Hist. littér. de la France*, 1766, t. VII, p. XLVIII); ce précieux manuscrit, qui provient de l'abbaye de Saint-Benoît à Fleuri-sur-Loire, entra, à l'époque de la Révolution, dans la bibliothèque d'Orléans (n° 178). Monmerqué, et l'abbé de la Bouderie l'ont publié en 1834 (*Miracula ad scenam ordinata*). Th. Wright reproduisit leur édition (*Early mysteries*, Londres, 1838). Du Méril dans les *Origines latines*, Coussemaker dans les *Drames liturgiques*, ont également reproduit les dix drames liturgiques que le manuscrit renferme. V. Marius Sepet, *le Drame chrétien au moyen âge*, p. 82. Le manuscrit renferme 251 pages. Les drames latins commencent à la page 175.

2. V. la note précédente et les éditions de MM. Monmerqué, Th. Wright, Ed. Du Méril (p. 175) et Coussemaker (p. 166), n° X.

3. Peut-être au lieu de *gradientes* faut-il lire *gaudentes*, se réjouissant.

Égypte; Hérode ordonnait le massacre des petits enfants. Ceux-ci continuaient à marcher paisiblement, précédés d'un agneau, qui portait une croix. L'agneau était furtivement enlevé, les Innocents étaient égorgés. Rachel pleurait sur ses enfants, et les *consolatrices* ne pouvaient apaiser son désespoir. Un ange appelait au ciel les Innocents, qui se relevaient et entraient dans le chœur. Joseph, Marie, Jésus, revenaient d'Égypte et le *Te Deum* terminait la pièce.

Elle offre ceci d'assez particulier, que la prose y alterne avec le vers hexamètre ; le vers syllabique n'y apparaît presque pas. Il est vrai que ces vers hexamètres sont en même temps rimés. Car ils sont tous léonins, c'est-à-dire que la fin de ces vers rime avec la césure. Voici les premiers vers de la lamentation de Rachel :

Heu! teneri partus, laceros quos cernimus artus!
Heu! dulces nati, sola rabie jugulati!
Heu! quia nec pietas, nec vestra coercuit ætas!
Heu! matres miseræ quæ cogimur ista videre.

Quelques-uns de ces vers sont d'une facture vraiment antique.

O dolor! O patrum mutataque gaudia matrum!

D'autres au contraire sont faux :

Dum sic commota fuero per viscera tota [1].

Une troisième rédaction, postérieure aux deux précédentes, se trouve dans un manuscrit de Munich. Elle est intitulée *Ordo Rachelis*[2]. Un ange annonce en distiques classiques la Nativité du Messie aux bergers. Les bergers se rendent à la crèche, et font leur adoration en hexamètres. Dans le même rythme, un ange enjoint à Joseph de fuir en Égypte; Joseph

1. Ah ! tendres enfants, nous voyons vos membres déchirés. Ah ! doux enfants égorgés avec rage ! Hélas ! ni la pitié ni l'âge n'a pu les sauver. Ah ! mères infortunées, forcées de voir ce spectacle. — O douleur ! ô joie des pères et des mères changée (en affliction). — Tandis qu'ainsi mes entrailles se sont émues.

2. Bibl. de Munich, n° 6264, f° 27, v°. Provient de la cathédrale de Frisingue Publié par Ed. du Méril, p. 171. (*Origines latines*.)

invite Marie à le suivre, et Marie obéit en disant ces vers que nous avons déjà vus ailleurs :

> Omnia dura pati vitando pericula nati
> Mater sum præsto; jam vadam : tu comes esto.

Hérode ordonne le massacre, que l'*Armiger* exécute. Rachel pleure ses enfants morts en disant les mêmes vers cités plus haut :

> Heu! teneri partus, laceros quos cernimus artus.

Une *consolatrice* essuie les larmes de Rachel, et lui dit prétentieusement : *Terge flentes oculos! Quam te decent genarum rosulæ!* « Essuie les larmes de tes yeux. La couleur des roses sied à tes joues! »

Le jour de la Circoncision, qui n'était pas le premier jour de l'an (l'année commençant alors à Pâques), on faisait la fête des sous-diacres; cette réjouissance devint l'origine de la trop fameuse *fête des fous*, qui souilla les temples chrétiens pendant trois siècles, et que les papes et les évêques eurent tant de peine à réprimer et à déraciner.

Aucune représentation liturgique ne paraît avoir signalé habituellement cette fête. Au contraire, l'Adoration des Mages, qu'on célèbre six jours plus tard, sous le nom d'Épiphanie, donna lieu à des jeux dramatiques variés, nombreux, dont l'intérêt fut souvent soutenu par une mise en scène brillante. Nous possédons plusieurs rédactions du drame liturgique des Mages.

Voici celle qui nous paraît la plus ancienne; elle était en usage à Rouen[1].

1. Publiée sous ce titre : l'*Etoile*, par Ed. du Méril (*Origines latines*, p. 153), d'après le ms. de la Bibl. de Rouen, 48 y, et d'après le livre de Jean d'Avranches (*Liber de officiis ecclesiasticis*) que Lebrun des Marettes publia en 1679. M. F. Clément l'a étudié dans les *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 43. M. de Coussemaker a publié dans les *Drames liturgiques*, p. 242, sous le titre les *Trois Rois*, une rédaction tout à fait analogue, d'après le manuscrit du fonds Bigot, Bibl. nat., 904. Nous suivons cette édition. Au sujet de ce manuscrit, v. ci-dessus, p. 26. Plusieurs rédactions du *Drame des Mages* ont dû périr. M. du Méril (*Origines latines*, p. 151, note 1), cite ce témoignage : « Erat penes monasterium nostrum (sancti Blasii) manuscriptum jam ultimo ejus incendio

« Le jour de l'Épiphanie, après Tierce chantée, trois clercs du premier rang (*de majori sede*), en chape et couronnés, viennent de trois côtés différents avec leurs serviteurs, vêtus de la tunique et de l'amict; ils se rencontrent devant l'autel. » Là ils se donnaient le baiser de paix. « Cela fait, la procession se fera comme au Dimanche. » De telles didascalies montrent de quelle façon le drame et la liturgie étaient soudés ensemble à l'origine. Hérode n'apparaît pas dans cette courte pièce; elle est tout entière en prose, et ne se compose que du défilé processionnel des Mages terminé par l'Adoration de l'Enfant et l'oblation des présents.

C'est assurément la plus ancienne rédaction conservée du drame de l'Épiphanie. Les sages-femmes (*obstetrices*), personnages épisodiques et apocryphes qu'on ne manqua pas d'y introduire plus tard, ne paraissent pas dans ce texte. A la fin on lit : « Suit la messe, pendant laquelle les trois Rois conduisent le chœur. » Ainsi les Rois restaient en scène durant l'office.

Les drames des Mages selon l'usage de Limoges [1], de Nevers [2], de Munich [3], de Saint-Benoît-sur-Loire [4], sont très inégalement développés. Les trois premiers n'offrent qu'une rédaction assez

anno 1768, flammis absumptum, in quo historia trium Magorum magna celebritate ludo exhibebatur, ad quam primores vicinæ nobilitatis, comites de Lupfen, Furstemberg, etc., concurrebant)» Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. II, p. 82). Mais s'agit-il bien là d'un drame liturgique? Une autre rédaction, citée par du Méril, était contenue dans un ms. du XIVe siècle de la Bibliothèque de Vienne, n° 941. Elle était toute en hexamètres, et pleine d'allusions antiques.

1. Publié par Martenne (*De antiquis Ecclesiæ ritibus*, t. III, col. 124, et Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 151. V. Marius Sepet, les *Innocents et les Mages*, drames liturgiques, dans l'*Union* du 25 déc. 1874.

2. Graduel du XIIe siècle, provenant de la cathédrale de Nevers. Bibl. nat., n° 1235, fonds latin, nouv. acquis. (fos 198-199), Cf. L. Delisle, *Romania*, 1875, p. 1. On retrouve le germe de ce drame liturgique dans un graduel copié vers 1060 pour la même cathédrale de Nevers, fait qui confirme l'opinion reçue que le développement du drame liturgique se doit placer entre le XIe et le XIIe siècle. Douhet, *Dict. des myst.*, col. 973, cite un grand nombre de rédactions du *Drame des Mages*. Le fonds commun de toutes ces pièces paraît provenir du *Protévangile de Jacques* et d'un autre apocryphe, l'*Histoire de l'enfance du Sauveur*. Nous reviendrons ailleurs sur les sources apocryphes de nos Mystères.

3. Bibl. de Munich (XIe siècle) n° 6264a, f° 1. Provient de la cathédrale de Frisingue. Publié par Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 156.

4. Sur ce manuscrit, voir ci-dessus, p. 48. Le *Drame des Mages* a été publié par Monmerqué, Wright, Ed. du Méril (*Origines latines*, p. 162).

courte sans particularité saillante. A Limoges, l'un des Mages « levait la main pour montrer l'étoile pendante au bout d'un fil ». On voit la naïveté de la mise en scène. A Nevers, quelques hexamètres se mêlent à la prose liturgique. Il en est de même dans le manuscrit de Munich. A Saint-Benoît, la crèche était disposée *aux portes du monastère*, non dans l'intérieur de l'église.

Dans cette rédaction, le drame s'ouvre par une Annonciation aux bergers, écrite en prose. Les Mages paraissent ensuite; un envoyé d'Hérode les interroge ainsi :

Quæ rerum novitas aut quæ vos causa subegit
Ignotas temptare vias? quo tenditis ergo?
Quod genus? Unde domo? Pacemne huc fertis an arma?

On remarquera la facture classique de ces vers. En effet, ils sont de Virgile [1]. La prose alterne ainsi dans presque tout le drame avec les hexamètres. Observons que les sages-femmes figurent ici dans la scène de l'Adoration.

On a publié récemment un court fragment d'un drame liturgique des Mages qui remonte au XI[e] siècle. On l'a déchiffré sur le feuillet de garde qui est à la fin du psautier de Charles le Chauve [2]. Voici ce morceau :

« L'étoile brille d'un grand éclat; elle montre le Roi des Rois qui vient de naître, et dont la prophétie avait marqué l'arrivée. Allons donc, et cherchons-le, pour lui offrir des présents : l'or, l'encens, la myrrhe; car nous savons qu'il est écrit : Tous les rois l'adoreront, toutes les nations le serviront. »

Ensuite le dialogue commençait ainsi :

Le Roi : Orateurs choisis, informez-vous qui sont ces rois dont la renommée nous apprend l'arrivée dans notre pays.

Les Messagers du Roi : Nous ferons en sorte que vos ordres soient exécutés au plus vite. (*Aux Mages*). Par ordre du prince, rois, nous venons savoir où vous vous dirigez, et d'où vous êtes partis.

Les Mages : Nous cherchons le roi que désigne l'étoile qui nous

Coussemaker (*Drames liturgiques*, p. 143) M. de Coussemaker l'intitule l'*Adoration des Mages*. Voy. Marius Sepet, le *Drame chrétien*, p. 90.

1. *Enéide*, VIII, v. 112 et suiv.

2. Bibl. nat., fonds atin, n° 1152. Voir Léopold Delisle dans *Biblioth. de l'École des Chartes*, 1873, t. XXXIV, p. 637. L'écriture est du XI[e] siècle.

guide; nous avons préparé des présents, et nous avons hâte de l'adorer.

Les Messagers au Roi : **Ce sont des mages qui, conduits par une étoile, cherchent le Roi des Rois qui vient de naître.**

Ce fragment se retrouve mot pour mot dans la rédaction de Saint-Benoît sur Loire. Il n'est donc pas inédit, comme on l'avait cru; mais il montre l'ancienneté d'une partie au moins des textes dramatiques du manuscrit de Saint-Benoît, puisque ce fragment ne paraît pas, par l'écriture, postérieur au XIe siècle. Cependant les drames de Saint-Benoît semblent les plus récents parmi nos drames liturgiques. Mais sans doute ils renferment des morceaux très anciens dans une rédaction rajeunie.

Entre les autres épisodes de l'histoire évangélique, deux surtout furent souvent l'objet des représentations liturgiques; l'Annonciation, et la Résurrection de Lazare [1].

Un drame liturgique des plus anciens, c'est probablement le très court Mystère de l'Annonciation publié par Coussemaker [2]. Il se borne à un dialogue fort simple et tout en prose entre Marie et l'Ange; et ce dialogue reproduit presque littéralement le récit de saint Luc.

Ce petit drame se jouait encore à Cividale au XIVe siècle, non pas dans l'église, mais sur la place publique pendant la procession, comme nous l'apprend la rubrique finale : « Ceci achevé, que les choristes entonnent : *Te Deum laudamus*, jusqu'à l'église. » Dans le même manuscrit, on lit ailleurs [3] : « A la fête de l'Annonciation de la bienheureuse Vierge, on fait la procession sur la place publique (*forum*) en chantant le répons

1. D'autres faits évangéliques furent certainement joués dans les églises, quelques-uns même à une époque relativement très récente. Le roi René avai institué à Angers, dans l'église Saint-Maurice, une fête commémorative du miracle de Cana; elle se célébrait autour d'une urne prétendue de Cana, donnée par lui à cette église.

2. *Drames liturgiques*, n° XIX, p. 280. Il est tiré d'un processionnal du XIVe siècle, appartenant aux archives capitulaires de Cividale (processionnal C).

3. Processionnal C, page 10. Ajoutons, d'après Coussemaker, qu'une rubrique presque semblable se lit dans le processionnal A (page 9) appartenant à la même église. Les mots *cum ludo* sont remplacés par ceux-ci : « On représente l'annonciation de l'Ange à Marie. »

Gaude, Virgo Maria, etc... Puis on chante l'Évangile, et (on représente) le jeu (*cantatur evangelium cum ludo*). Le jeu fini, on retourne à l'église en chantant *Te Deum.* »

A la suite de l'Annonciation, le manuscrit renferme un colloque entre Élisabeth et Marie que Coussemaker réunit au drame précédent, mais qui paraît beaucoup moins ancien [1].

On ne peut mettre en doute que l'Annonciation ait été représentée dans des églises avec un appareil plus compliqué. Dans un inventaire de la cathédrale de Noyon [2], la Fons de Mélicocq a trouvé la mention « d'une petite faille de satin de Bruse bleu, avec le surplis, la perruque et le soleil servant à la représentation du Mystère de l'Annonciation ». Il n'est pas probable que le drame ne se fût pas un peu développé en même temps que la mise en scène.

Un drame de l'Annonciation était représenté périodiquement dans la cathédrale de Tournay. Un chanoine de cette ville, du nom de Cottrell, avait même institué une fondation à cet effet. La représentation était intercalée dans la messe du jour, appelée messe d'or (*missa aurea*). La mise en scène était pompeuse et compliquée [3].

Le seul miracle de Jésus [4] qui paraisse avoir été représenté dans les églises est la résurrection de Lazare.

Nous possédons deux drames sur la résurrection de Lazare : ni l'un ni l'autre ne sont purement liturgiques. Sans doute, ils ne s'écartent pas gravement de l'esprit évangélique ; mais ce sont des œuvres originales où la libre inspiration des auteurs s'est donné carrière et a innové sans scrupule. Non

1. Magnin (*Journal des Savants*, août 1861) fait observer que la fête de la Visitation fut célébrée pour la première fois en 1264 par les Franciscains à Pise.

2. La Fons Mélicocq, *Annales archéologiques*, t. VIII, p. 161.

3. Voy. Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. 345. — *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 167. Cette représentation avait encore lieu au XVIe siècle. D'autres fêtes de la Vierge étaient célébrées par des représentations liturgiques. L'office de la *Présentation* de Philippe de Maizières (Bibl. nat., Latin, 17330. Fos 18 ro-24 ro), contient une figuration du Mystère, intéressante à cause des détails qu'elle fournit sur la mise en scène liturgique.

4. Voy. p. 53 la note sur les représentations probables du miracle de Cana données à Angers.

seulement ils sont entièrement écrits en vers, mais dans l'un des deux, la langue vulgaire se mêle au latin, comme dans le drame de l'Époux.

Le premier [1] est tiré du manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire. Au début du drame, Jésus s'avance entouré de ses disciples qui chantent en chœur une antienne. Simon l'invite à entrer dans sa maison. Magdeleine parfume les pieds du Sauveur et obtient le pardon de ses péchés. Puis les personnages se dispersent : on voit Lazare tomber malade; Marthe et Magdeleine envoient des messagers à Jésus pour qu'il vienne et sauve leur frère. Jésus tarde à venir, et Lazare meurt. Ses sœurs se lamentent; les Juifs essayent vainement de les consoler. Jésus arrive enfin; les deux femmes le supplient à genoux de ressusciter le mort. Jésus entre dans le sépulcre; on voit Lazare en sortir; il parle aux assistants émerveillés. Tous entonnent le *Te Deum*. Cette pièce est assez pathétique; mais uniquement composée de 51 strophes de six vers (deux vers de dix syllabes étant régulièrement suivis d'un vers de quatre), elle est un peu languissante; cependant les allées et venues de tant de personnages supposent une scène assez vaste. Les disciples de Jésus chantaient une séquence pascale; ce qui donne à penser qu'on jouait la pièce aux fêtes de Pâques.

Le second drame de la résurrection de Lazare est l'œuvre d'Hilarius, cet ingénieux disciple d'Abailard, auteur du *Daniel* analysé plus haut [2].

La pièce est intitulée : *Suscitatio Lazari*. Le titre est suivi de cette rubrique : « Pour jouer ce jeu voici les personnages qui sont nécessaires : les personnages de Lazare, des deux sœurs, des quatre Juifs, de Jésus-Christ, des douze apôtres, ou de six au moins. Au commencement Lazare est malade; ses deux sœurs Marie et Marthe avec quatre Juifs arriveront en

1. Publié par Monmerqué, Wright, Ed. du Méril (*Origines*, p. 213) et Coussemaker (*Drames liturgiques*, n° XIV, p. 221. (Sur le manuscrit de Saint-Benoît, voy. page 18.

2. V. p. 39. Publié par Champollion-Figeac, *Hilarii versus et ludi*. Paris, 1838, in-8. Le drame de *Lazare* a été publié de nouveau par Ed. du Méril (*Orig. lat.*, p. 225).

s'affligeant fort, et, s'asseyant près du lit, chanteront ce vers, » etc.

Toutes les indications de mise en scène sont ainsi énoncées avec une grande exactitude. Certains morceaux étaient dits, d'autres chantés. Le latin est mêlé de français dans le chant de Marie à Jésus :

Ex culpa veteri
Damnantur posteri
Mortales fieri :
Hor ai dolor,
Hor est mis frere morz,
Por que gei plor.

Il y a quatre couplets, tous terminés par le même refrain français.

A son tour, Marthe chante :

Mors exsecrabilis !
Mors detestabilis !
Mors mihi flebilis !
Lase ! chative !
Des que mis frere est morz,
Por que sue vive ?

Suit un entretien de Jésus avec ses disciples. Ensuite Marthe, s'adressant au Sauveur, lui dit :

Si venisses primitus,
Dol en ai,
Non esset hic gemitus.
Bais frere, perdu vos ai.
Quod in vivum poteras,
Dol en ai
Hoc defuncto conferas,
Bais frere, perdu vos ai.
Petis patrem quid libet,
Dol en ai,
Statim pater exibet,
Bais frere, perdu vos ai.

Jésus adresse aux deux sœurs quelques paroles de consolation, puis se dirige vers le tombeau et ressuscite Lazare.

Il n'est guère possible de douter que cette *Résurrection de Lazare*, malgré ce mélange à demi profane du texte évangélique avec des stances de fantaisie, ait été représentée dans l'église, et même intercalée dans les offices réguliers.

En effet, le *Lazare*, comme le *Daniel* du même auteur, se termine ainsi : A la fin, si on a joué aux matines, que Lazare entonne : *Te Deum* ; si aux vêpres : *Magnificat*[1]. »

Quant aux mots de la langue vulgaire insérés dans le texte latin, le vrai motif de cette bigarrure d'idiome nous échappe autant dans le *Lazare* que dans *l'Époux* ou *Daniel*. Quelques mots de français dans un drame de deux cents vers pouvaient-ils suffire à le rendre beaucoup plus intelligible au peuple? On remarquera que le français est placé exclusivement ici dans la bouche des deux femmes. Mais on ne peut pour cela s'imaginer que le poète à dessein leur fasse parler la langue vulgaire en réservant le latin aux hommes, puisque les femmes elles-mêmes parlent latin en d'autres passages.

Les scènes douloureuses de la Passion n'étaient pas d'ordinaire l'objet des représentations liturgiques[2]. Nous verrons plus tard comment la poésie dramatique hésita longtemps avant d'oser traiter ce sujet de la mort du Christ. A ce titre, il faut signaler comme très curieux le petit drame latin intitulé par M. de Coussemaker *Planctus Mariæ et aliorum*, sorte de *Stabat* dialogué à cinq personnages : la Vierge, les trois Maries, saint Jean. Il intéresse aussi par une didascalie très minutieuse et

1. Voy. Sur ces expressions, p. 39, note 1. — *La Résurrection de Lazare* d'Hilarius renferme cent quatre-vingt dix vers, rimant entre eux deux par deux, ou quatre par quatre. La plupart des vers sont de six, sept ou huit syllabes; mais le rythme varie sans cesse, ainsi que la mesure des stances, fort nombreuses dans ce drame plus qu'à demi lyrique.

M. Marius Sepet a publié une imitation en vers français de l'œuvre d'Hilarius dans l'*Union* du 13 avril 1873, sous ce titre : *La Résurrection de Lazare*, mystère semi-liturgique de Pâques, au XIIe siècle, d'après Hilaire, disciple d'Abailard.

2. Magnin (*Journal général de l'instruction publique*, 1835) cite un Mystère de la Passion et de la Résurrection, joué à Padoue en 1243. « Hoc anno in festo pascha, facta est representatio Passionis et Resurrectionis Christi solemniter et ordinate in prato vallis. »

très développée [1]. Il appartient à une époque relativement récente, probablement au XIIIe siècle.

Le dialogne est ainsi intitulé : *Hic incipit planctus Mariæ et aliorum in die Parasceve.* Sans doute on le jouait le vendredi saint. Il est suivi dans le même manuscrit d'un drame du Sépulcre et d'un drame de la Résurrection, ce qui vient à l'appui de cette hypothèse [2].

Cette pièce est toute en vers rimés, de longueur fort inégale, et disposés par strophes, inégales aussi. C'est Magdeleine qui commence ainsi :

O fratres
Et sorores
Ubi est spes mea?
Ubi consolatio mea?
Ubi tota salus, o magister mi?

1. No XX du recueil de Coussemaker. Provient (comme un Mystère de l'*Annonciation* dont nous avons parlé ci-dessus, et comme deux autres Mystères du *Sépulcre* et de la *Résurrection*) des archives capitulaires de la cathédrale de Cividale. Il est renfermé dans le processionnal A. Muratori signale ces trois pièces (*Antiquitates Italicæ medii ævi*, t. II, Dissertatio XIX, *de Spectaculis et ludis publicis*). Elles furent, selon lui, représentées en 1298 et en 1304 dans le palais du patriarche d'Aquilée, en même temps que plusieurs autres pièces qui semblent perdues et qui formaient un cycle entier d'histoire sacrée (La création d'Adam et d'Ève. La Passion, la Résurrection, l'Ascension de Jésus-Christ. La descente de l'Esprit-Saint. La venue de l'Antéchrist. Le jugement dernier). Voy. sur ces drames la *Revue de musique religieuse*, t. IV, p. 77. Du Cange dit au mot *Ludus Christi*: « Actio Christi scenice expressa. » Chron. Forojul. in append. ad monum. eccl. Aquilej., p. 28, col. 1 : « De repræsentatione ludi Christi. Anno Domini 1298, die 7 exeunte maio, videlicet in die Pentecostes et in aliis sequentibus duobus diebus, facta fuit representatio ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, adventus Spiritus Sancti et adventus Christi ad judicium, in curia domini patriarchæ Austriæ civitatis honorifice et laudabiliter per clerum civitatensem. » — Ibid., p. 30 col. 1 : « De repræsentatione Passionis Christi et ludi Dei, ut ita dicam. Anno Domini 1304, facta fuit per clerum sive per capitulum civitatense repræsentatio, sive factæ fuerunt repræsentationes infrascriptæ. In primis de creatione primorum parentum, deinde de annuntiatione beatæ virginis, de partu et aliis multis. Sequentur eædem quæ supra quibus additur *et de antechristo et aliis.* »

2. Coussemaker cite (*Drames liturgiques*, p. 346) deux complaintes analogues, mélangées de latin et d'allemand, qui se trouvent dans deux manuscrits du XVe siècle, à la bibliothèque de Trèves, et à celle de Wolfenbuttel ; l'une intitulée, comme la nôtre : *Hic incipit planctus Mariæ virginis;* l'autre : *Hic incipit ludus Passionis Domini nostri Jesu Christi.* Elles ont été publiées, l'une par Hoffmann von Fallersleben, l'autre par Schönemann.

Marie Majeure, c'est-à-dire la Vierge, continue :

O dolor!
Proh dolor!
Ergo quare
Fili chare
Pendes ita
Cum sis vita
Manens ante secula?

« O frères et sœurs, où est mon espérance? Où ma consolation? Où est tout mon salut, ô mon maître? — O douleur! ô douleur! Donc, pourquoi, fils chéri, pends-tu ainsi (à la croix), toi qui es la vie subsistante avant tous les siècles? »

Plus loin, la rime fait souvent défaut. On remarquera des allitérations fréquentes :

Munda caro,
Mundo chara,
Cur in crucis
Ares ara?

Ailleurs :

Caro quæ peccato cares.

Chair pure, au monde chère, pourquoi te dessèches-tu sur l'autel de la croix? — Chair exempte de péché. »

Presque tous les vers sont accompagnés d'une rubrique indiquant à l'acteur le geste qu'il doit faire : ainsi les dix premiers vers, cités plus haut, sont annotés de cette façon : « Que Magdeleine se tourne vers les hommes, les bras étendus; qu'elle se tourne vers les femmes; qu'elle frappe sa poitrine; qu'elle lève les mains; qu'elle incline la tête et se prosterne aux pieds du Christ. Que Marie frappe ses mains; qu'elle ouvre les mains et montre le Christ; qu'elle frappe sa poitrine, etc. » Plus loin, la vierge embrasse étroitement Madeleine (*ad collum cum duobus brachiis*); elle embrasse aussi saint Jean. A l'exagération de la mimique, on reconnaît des acteurs et un public italiens.

Cette complainte est, à bien dire, un fragment de *Passion* dramatique. Même la Passion tout entière a été jouée en latin au moyen âge[1]. Ed. du Méril a publié une *Passion* latine, d'après un manuscrit du XIII[e] siècle conservé à la bibliothèque de Munich[2]. Cette œuvre est si exclusivement allemande, qu'elle ne doit pas nous arrêter dans cette histoire du théâtre en France. Elle est à moitié écrite en allemand, à moitié en latin; les vers s'y entremêlent avec la prose. Il s'y trouve des passages grossièrement hardis dans le rôle de Magdeleine, laquelle est dépeinte comme une véritable courtisane. Cependant on voyait, dans la même pièce, Jésus célébrer la cène au milieu de ses disciples.

Le même éditeur, Ed. du Méril[3], a publié dans ses *Origines latines du théâtre moderne* une *Passion* très incomplète (on n'a que les rubriques et les premiers mots de chaque réplique), qui passe pour avoir été représentée à Francfort par des écoliers, vers la fin du XV[e] siècle. Elle est mêlée de latin et d'allemand; mais ce qui est fort curieux, les paroles latines sont le plus souvent traduites et répétées aussitôt en langue vulgaire. Évidemment le latin liturgique avait absolument cessé d'être compris du peuple, et n'étant pas compris, il n'était plus goûté. Il n'existe aucun monument plus frappant de la période de transition du drame liturgique et latin au mystère profane et vulgaire.

De tous les sujets traités dans les drames liturgiques, la Résurrection du Christ fut incomparablement le plus souvent mis en œuvre. Nous en possédons des rédactions fort nombreuses: le seul recueil de Ed. du Méril en contient neuf, et celui de Coussemaker en renferme six[4]. Beaucoup d'autres ont été publiées ailleurs ou sont encore inédites.

Nous allons essayer de donner une idée exacte de la façon dont ce sujet fut conçu et représenté, en traduisant l'un de ces

1. Voy. ci-dessus, note 1, p. 58. Mais les pièces d'Aquilée étaient-elles en latin?
2. Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 126.
3. Id., *Ibid.*, p. 297.
4. Plusieurs sont communes aux deux recueils.

textes, le plus ancien, celui qui pourrait être regardé comme le type fondamental auquel se rapportent plus ou moins tous les autres.

Le plus ancien drame pascal[1] est probablement celui que Coussemaker a publié sous ce titre : *la Nuit de Pâques*[2]. Dans le manuscrit il est en effet indiqué, sans autre titre, par cette rubrique : *Hæc omnia festive fiant in nocte Paschæ.*

Les copies de ce petit drame sont communes, et il avait déjà été publié plusieurs fois, entre autres par du Cange (au mot *Sepulcri officium,*) mais d'une façon peu exacte. La rédaction publiée par Ed. du Méril, d'après un autre manuscrit que celui dont s'est servi Coussemaker, est tout à fait analogue ; nous la traduisons ici exactement :

Trois diacres (chanoines?) de l'ordre supérieur, vêtus de la dalmatique et ayant l'amict sur la tête pour ressembler à des femmes, tenant de petits vases dans leurs mains, doivent s'avancer par le milieu du chœur et marcher rapidement vers le sépulcre, le visage baissé, en chantant ce vers ensemble :

1. Un texte incomplet qui se trouve dans le ms. du XIe siècle de Saint-Martial de Limoges, en tête de l'*Époux*, est peut-être plus ancien encore. Il est extrêmement court, sans rubrique (sauf ce titre : *Hoc est de mulieribus*) et tout en prose latine. Du Méril et Magnin l'ont publié (*Origines latines*, p. 97, note 1. — *Journal des savants*, février 1846, p. 83). Ils pensent que la Vierge Marie y figure parmi les saintes femmes, ce qui serait unique et paraît douteux.

2. Tiré du manuscrit Bigot. Voy. p. 26 n. 3 publié par Coussemaker, *Drames liturgiques*, n° XVII, p. 250. Ed. du Méril (*Origines*, p. 96) a publié d'après le livre de Jean d'Avranches (voy. page 50 n. 1 et deux manuscrits de la Bibl. de Rouen, 48 y et 50 y) une rédaction tout à fait semblable. Le *Livre des offices ecclésiastiques* de Jean de Bayeux, évêque d'Avranches et archevêque de Rouen, au XIe siècle, a été publié, en 1679, par Lebrun des Marettes, auteur des *Voyages liturgiques de France*. Le texte de Lebrun des Marettes est reproduit par Magnin (*Drames liturgiques du moyen âge, Journal des Savants*, sept. 1860, p. 531). Voy. aussi, F. Clément, *Annales archéologiques*, tome VIII.

Des drames du sépulcre, rédigés à peu près comme le texte en usage à Rouen, étaient représentés dans la plupart des églises, à Soissons, à Strasbourg, à Tours, à Vienne, à Angers. En général, les différences portent moins sur le texte que sur les rubriques indicatives de la mise en scène (Voy. Port, *Dict. de Maine et Loire*, p. 89).

Après la rédaction du ms. Bigot, l'une des plus anciennes est la Résurrection selon le ms. de Cividale (voy. ci-dessus, p. 58 n. 1 et Coussemaker, *Drames liturgiques*, page 309, n° XXII) ; puis la Résurrection selon le ms. d'Ensiedeln (voy. ci-dessus, p. 24, n. 1, et Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t. I, p. 12 ; Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 100). Tous ces textes sont assez brefs et rédigés en-

« Qui nous enlèvera cette pierre de l'entrée du monument? »

Cela fait, qu'un enfant, en façon d'ange, vêtu de l'aube et de l'amict, tenant un épi en main, devant le sépulcre, dise : « Que cherchez-vous dans le sépulcre, ô amies du Christ. » Que les Maries répondent : « Jésus de Nazareth qu'on a crucifié, ô habitant du ciel. »

Alors que l'ange dise :

« Il n'est pas ici; car il est ressuscité, comme il a dit. Venez et voyez le lieu où il avait été posé, et allez dire à ses disciples, et à Pierre, qu'il est ressuscité. »

prose. Dans une rédaction propre à l'église de Kloster Neubourg (voy. *Kurz, Œsterreich unter Herzog Albrech IV*, t. II, p. 425-427, et Ed. du Méril, *Orig. lat.*, p. 89), le drame s'allonge par l'introduction de deux nouveaux apôtres, Pierre et Jean, qui, selon la tradition, courent ensemble au sépulcre, mais d'un pas inégal. Dans l'office selon l'usage de Narbonne (Martenne, *De Antiqua ecclesia*, p. 79, et Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 91) l'inspiration individuelle commence à se montrer timidement. Au mont Saint-Michel (Bibl. d'Avranches, nº 2524, et Ed. du Méril, *Orig. lat.*, p. 94) on joignait au drame du sépulcre l'apparition du Christ à la Magdeleine.

Dans l'office du sépulcre selon l'usage de Sens, la poésie personnelle se mêle franchement à la prose sacrée (*Mélanges de la Société des bibliophiles*, 1833, p. 165, et Ed. du Méril, *Origines latines*, p. 98). On y trouve des vers comme ceux-ci :

Flos autem die tertio
Qui floret ab initio
Refloruit e tumulo
Summo mane diluculo.

Le texte du manuscrit de Saint-Benoît (voy. ci-dessus, p. 48., note 1 et Monmerqué, Wright, Ed. du Méril, *Orig. lat.*, p. 110; Coussemaker, *Drames*, p. 178) offre une rédaction plus récente encore et déjà tout affranchie de la sévérité liturgique. Là cette courte scène du sépulcre s'est développée jusqu'à fournir la matière d'un véritable petit drame. Les vers sont syllabiques et rimés, l'harmonie en est variée, souvent fort heureuse. Malgré de fréquents souvenirs liturgiques, l'intention littéraire est presque partout sensible, grâce à une certaine liberté d'invention et d'arrangement.

A la même période appartient la *Résurrection* de Tours (Bibl. de Tours, nº 237, fºˢ 1-8) publiée par Luzarche (*Office de Pâques ou de la Résurrection*, Tours, 1856) et par Coussemaker (*Drames lit.*, p. 21, nº III). Elle embrassait toute l'histoire évangélique, résumée très brièvement, depuis l'envoi des soldats au tombeau jusqu'à l'incrédulité de Thomas. Les vers y sont inégaux et rimés. La mise en scène de ce drame était assez compliquée; les personnages en action y sont nombreux. On voyait Pilate et ses satellites en costumes romains, plus ou moins exacts. Un ange lançait sur les soldats des éclairs qui les aveuglaient. Les deux marchands d'aromates engageaient avec les trois Maries un long dialogue, qui nous donne comme un avant-goût de ces scènes familières jusqu'au burlesque, réelles jusqu'à la vulgarité, dont le mystère en français devait plus tard faire un si grand abus.

M. de Douhet (*Dictionnaire des Mystères*, col. 847) a dressé le catalogue d'un certain nombre de rédactions du drame pascal. en usage en France, en Angleterre, en Allemagne. Il montre que les rites figurés de la Résurrection ont subsisté jusqu'au XVIIᵉ siècle dans certains diocèses, notamment à Angers et à Bourges (colonne 855).

Et qu'il leur montre la place du doigt. Cela fait, que l'ange au plus vite s'éloigne, et que deux prêtres de l'ordre supérieur, vêtus de la tunique, se tiennent dans le sépulcre et disent : « Femme, pourquoi pleures-tu ? »

Celui des trois femmes (medius trium mulierum) qui est au milieu répondra ainsi :

« Parce qu'ils ont emporté mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont posé. »

Les deux qui sont dans le sépulcre diront :

« Celui que vous cherchez, ô femmes, vivant parmi les morts, n'est pas ici, mais est ressuscité. Rappelez-vous comment il vous a parlé, tandis qu'il était encore en Galilée ; vous disant qu'il faut que le fils de l'homme souffre, et soit crucifié et au troisième jour ressuscité. »

Que les Maries baisent la place, ensuite sortent du sépulcre. Cependant qu'un prêtre représentant le Seigneur, avec l'aube et l'étole, tenant la croix, se présente au-devant d'elles à l'angle de l'autel à gauche, et dise :

« Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? »

Que *celui des femmes* qui est au milieu dise :

« Seigneur, si tu l'as enlevé, dis-le-moi ; et je l'irai prendre. »

Que le prêtre, lui montrant la croix, dise : « Marie ! »

Ayant entendu ce mot, qu'elle se présente aussitôt à ses pieds, en disant à voix haute : « *Rabboni.* »

Que le prêtre, faisant de la main un signe négatif, dise : « Ne me touche pas ; car je ne suis pas encore monté vers mon père. Mais va vers mes frères et leur dis que je monte vers mon père et votre père, mon Dieu et votre Dieu. » Cela fini, que le prêtre apparaisse de nouveau à l'angle de l'autel à droite, et dise aux femmes qui passent devant l'autel : « Salut, ne craignez pas ; allez, annoncez à mes frères qu'ils aillent en Galilée, où ils me verront. »

Cela dit, qu'il se cache, et que les femmes ayant entendu cela s'inclinent joyeuses devant l'autel, et, tournées vers le chœur, qu'elles chantent ce vers :

« Alleluia, le Seigneur est ressuscité ; il est ressuscité, le lion fort, le Christ, fils de Dieu. »

Aussitôt, que le seigneur archevêque ou le célébrant entonne le *Te Deum* devant l'autel avec l'encensoir.

Nous avons traduit tout au long ce drame qui donne une idée suffisante de ceux que nous indiquons en note. Nous analyserons aussi un drame pascal assez moderne et fort curieux, que Coussemaker a publié, en l'empruntant d'un manuscrit de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte.

Ce drame[1], destiné à un couvent de femmes, est en partie écrit en français; et, par une exception unique, les didascalies sont toutes en français.

Chascune des trois Maries doit avoir en se main un cierge alumeit, et Marie Magdeleine doit avoir une boiste en se main et les autres deus, nient, dusques adont qu'elles aient acaté au marchaud.

Les trois Maries s'avançaient vers le sépulcre en chantant. Le chœur alternait avec elles.

Ces premiers chants sont en latin. Mais bientôt la conversation s'engage en français entre les femmes et le marchand de parfums :

Pères trestout puissans,
Hautismes rois des Angles,
Gouverneres trespitous,
Nostre cuer que fera malleuouroux?
Heulas! nostre dolour, con grans il est!

On remarquera ces vers de dix syllabes avec la césure après la sixième syllabe; ce rythme se rencontre dans plusieurs chansons de geste, entre autres dans *Aiol*.

Mais plus loin on trouve la césure ordinaire, après la quatrième syllabe.

Di nous, marchans très bons, vrais et loiaux
Cest unguement se tu vendre le veus,
Di tost du pris que tu avoir en veus...
— Cest oingnement se mout le convoitiés
Cinc besans d'or donner vous en convient,
Ne autrement ja ne l'emporterés.

Le latin reparaît devant le sépulcre; les deux anges et les trois Maries dialoguent même en distiques.

1. Bibl. de Saint-Quentin, n° 75, petit in-4°, XIVe siècle. Provient de l'abbaye d'Origny Sainte-Benoite, près Saint-Quentin. Il renferme un grand nombre de pièces relatives à l'administration et au cérémonial de l'abbaye. Le manuscrit est du XIVe siècle; les textes sont plus anciens. Les *trois Maries* sont été publiées par Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. 256, n° XVIII. Voy. *Bulletin du comité des travaux historiques*, t. IV. p. 130 (1857).

O vos christicolæ quem quæritis esse dolentes?
Unguentisque sacris ungere quem cupitis?
Quærimus, o superi cives, Jhesum crucifixum.
Dicite quis nobis sustulit hunc miseris.

Plus loin, le dialogue continue en prose latine. Puis c'est en français que les anges consolent Magdeleine.

Douce dame qui si plourés,
Dites-nous ou volés aler.
Je croi mout bien, se Dieu nous gart,
De vrais amour le cuer vous art.
— Lasse dolante, que ferai
De mon Signeur que perdu ai?
Je cuit de duel me tuerai.
Dolante!
Ta mors au cuer grant duel me plante.

Cette pensée de suicide, jetée au milieu d'un drame aussi exclusivement religieux, choque et surprend. C'est par de tels traits que s'accuse une poésie de décadence. Jamais au xe siècle, on n'eût prêté à Marie Magdeleine l'idée de se tuer au pied de la croix.

Tout le dialogue entre l'ange et Magdeleine est d'ailleurs vraiment pathétique :

J'ai le cuer de duel abuvré;
Tost m'ont de mon Signeur sevré
Cil qui le m'ont à mort livré.
Dolante!
Ta mors au cuer grand duel me plante!

Le Seigneur apparaît à Magdeleine; il lui parle, elle lui répond (en prose latine, selon le texte évangélique). Les apôtres accourent et interrogent les Saintes Femmes :

Dic nobis, Maria,
Quid vidisti in via?

C'est la prose de Pâques (*Victimæ Pascali*) qui fournit le fond de ce dialogue par lequel se termine le drame. Toute la

partie latine en est peu originale, ou du moins ressemble fort au texte de beaucoup d'autres. Il n'en est pas de même des couplets en français qui ne se trouvent que là, et sont l'œuvre d'une inspiration tout individuelle, et même originale.

Dans l'Ordinaire ou cérémonial de l'abbaye de Sainte-Benoîte qui est contenu dans le même manuscrit, où se trouvent les Trois Maries, on lit ce passage très précieux pour l'histoire de la mise en scène du drame qui vient de nous occuper.

« Et doit-on faire les Maries le nuit de Pâques entre le derrain respons et le Te Deum laudamus.

Et doivent estre aparilliés dès le derrainne nocturne devant l'autel le Magdelainne et doivent estre dans leur blans chainses, et leurs mantiaus, et en blans cuevrechies sans voil...

Les Maries se lievent et prent chascune sen sanctuaire parmi une touaille benite, et s'en vont parmi le cuer, et parmi le ves dou moustier, et vont droit à l'uis dou sepucre, et sarestent la et doit estre li huis dou sepucre clos, et doit-on porter devant les Maries deus candelabres et derrière elle deus, etc...

Et quant les Maries sont devant l'uis dou sepucre, elles doivent chanter bien bas a fausset : *Quis revolvet*. Et li prestre doivent dire bien bas : *Quem quæritis*.

Et les Maries doivent dire un peu plus haut : *Jhesum Nazarenum*.

Et li prestre doivent dire a haute vois : *Non est hic*. Et quant ils ont pardit coula, les Maries doivent entrer ou sepucre... Et quant les Maries sont entrés ens, elles doivent primiers aler à l'autel du sepucre et la mettre leurs sanctuaires, et baisiers l'autel, et revenir au linsel ou nostre Sires fu mis et la dire leur orison. Et quand elles ont dit leurs orisons, elles se doivent lever et doivent prendre un drap qui est croisés sur le linsel, et le doivent aporter, et doivent issir hors du sepucre, et venir ou li couvens est, et se doivent arrester la et canter : *Surrexit Dominus de sepulcro*. Et quant elles ont dit coula me dame (l'abbesse) commence « *Te Deum laudamus*. »

Nous avons abrégé cette citation de l'Ordinaire d'Origny. Mais ce fragment suffit pour montrer qu'à l'époque relativement récente, où le drame analysé plus haut paraît avoir été rédigé, les représentations liturgiques, dans certains couvents, faisaient encore partie du culte, et n'avaient pas dégénéré comme ailleurs, en pieux amusement. Le spectacle sacré était encore une fonction religieuse à Origny-Sainte-Benoîte ; et les

religieuses chargées de jouer les Maries, se préparaient dévotement à bien remplir leurs rôles. Avant l'exercice, elles devaient « se confesser et aler a me dame, as cantiques des matines, et rendre leur propriété chascunne par li, et mettre quanque elles ont le propre volonté, et doivent dire *Confiteor*, et me dame doit dire *Misereatur* et *Indulgentiam*. »

Le lendemain du jour de Pâques, on représentait dans les églises et les monastères, l'apparition de Jésus-Christ à deux de ses disciples, dans le bourg d'Emmaüs. Cette représentation s'appelait le plus souvent l'office des Voyageurs ou des Pèlerins (*Peregrini*).

Une très ancienne version de ce drame se rencontre dans un bréviaire de Saintes du commencement du XIVe siècle[1]. Elle commence ainsi : « Quand on fait *les voyageurs*, on ne dit pas la prose, mais les voyageurs arrivent du dehors, en chantant ceci : « Voici le troisième jour depuis que cela s'est passé, etc. » Ils rencontraient alors le Seigneur, et l'entretien s'engageait selon le texte évangélique. Puis le chœur reprenait : « En approchant du bourg où ils allaient, Jésus feignit d'aller plus loin, etc. ». La narration s'entremêlait ainsi au dialogue ; et c'était moins là un drame qu'une façon dramatique de réciter l'évangile du lundi de Pâques. Le repas d'Emmaüs, la fraction du pain, la disparition du Christ s'accomplissaient comme dans l'évangile.

Une autre rédaction était en usage à Rouen[2]. Deux prêtres « du deuxième rang » jouaient les Pèlerins. Ils étaient vêtus de la tunique, portaient la bourse et le bâton ; et devaient être barbus. Le texte est intéressant par le développement de la didascalie : « Ils s'avancent lentement par l'aile droite de l'église jusqu'à la porte occidentale, et s'arrêtent en tête de la procession. » Le prêtre figurant Jésus, « vêtu de l'aube et de l'amict, nu-pieds, portant la croix sur l'épaule droite, les yeux baissés » les abordait, et le dialogue s'engageait selon le texte

1. Bibliothèque de l'École des Chartes, t. XXXIV, p. 657 (année 1873).

2. Bibl. de Rouen, 4829 y XIVe siècle. C'est un ordinaire de l'église de Rouen. Publié par Du Cange (au mot *officium peregrinorum*) et Du Méril (*Origines latines*), p. 117. V. une imitation du drame d'Emmaüs par M. Marius Sepet, journal *l'Union*, 28 mars 1875.

de l'Écriture. Une tente dressée « au milieu de la nef de l'église » figurait la maison d'Emmaüs. On y faisait la « fraction du pain » et Jésus disparaissait. A ce moment Magdeleine arrivait et chantait alternativement avec les deux disciples la fin dialoguée du *Victimæ Pascali*. Puis « la procession rentrait dans le chœur où l'on finissait les vêpres ».

L'apparition d'Emmaüs selon le manuscrit de Saint-Benoît est moins ancienne. Des vers d'un caractère profane s'y mêlent au texte évangélique. Un épisode nouveau prolonge le drame : c'est l'apparition du Christ aux apôtres. On le voyait s'avancer vers eux « vêtu d'une tunique blanche, et d'une chape rouge, en signe de sa Passion; une croix d'or à la main, et portant un bandeau blanc orné d'orfroi. Les apôtres chantaient : « Le Seigneur est ressuscité; il a foulé la mort aux pieds, laissant le Tartare forcé et dépouillé; vainqueur, il en rapporte les dépouilles au ciel, etc. » L'apôtre Thomas n'assistait point à cette apparition, et refusait d'y prêter foi. Le Christ, pour le convaincre, paraissait de nouveau « tenant le texte de l'Évangile dans la main gauche ». Les Apôtres emmenaient ensuite Jésus processionnellement par le chœur, en ayant soin « qu'il fût vu du peuple ».

Les épisodes de la vie des Saints ont été rarement le sujet de drames liturgiques; cependant la conversion de saint Paul et plusieurs miracles de saint Nicolas ont été représentés dans les églises. Mais la conversion de saint Paul est racontée dans les *Actes des Apôtres*, et faisant partie du *Nouveau Testament*, elle se rattache presque immédiatement à la vie de Jésus-Christ.

Le drame liturgique de la conversion de saint Paul est l'un des dix drames renfermés dans le manuscrit de Saint-Benoît[1]. Il y est précédé d'une didascalie intéressante :

« Pour représenter la conversion du bienheureux apôtre Paul, qu'on prépare en un lieu convenable, censément Jérusa-

1. Sur le Ms. v. page 48, n. 1. Le drame est publié dans Monmerqué, Wright, Du Méril (*Origines latines*, p. 237); Coussemaker, *Drames liturgiques*, n° XIII, p. 210. Il est traduit dans le *Dict. des mystères* du comte de Douhet, col. 825.

lem un siège, et sur ce siège (sera assis) le prince des prêtres. Qu'on prépare un autre siège et sur ce siège (sera assis) un jeune homme figurant Saul. Qu'il ait avec lui des serviteurs armés. D'un autre côté, à quelque distance qu'il y ait deux autres sièges préparés, censément à Damas; sur l'un doit s'asseoir un homme nommé Judas, et sur l'autre, le prince de la synagogue de Damas; et entre ces deux sièges, qu'il y ait un lit préparé, où reposera un homme figurant Ananias. »

La mise en scène des mystères fut plus compliquée sans doute; mais elle présenta les mêmes dispositions essentielles: elle offrit pareillement des lieux divers, indiqués plutôt que représentés dans l'enceinte d'une scène unique.

Le drame est tout en vers latins décasyllabiques[1] et rimés, arrangés par strophes de quatre : le nombre des strophes est de vingt. Tout élément purement liturgique a disparu; mais le développement reste assez sobre, et conforme au récit des *Actes des Apôtres*.

Saul envoie ses serviteurs persécuter les chrétiens. Le prince des prêtres lui donne pouvoir de les poursuivre à Damas. En route Jésus lui parle, et le frappe de cécité. Saul est amené chez Judas, où Ananias averti par Dieu même, le visite, et le convertit. Menacé par les juifs de Damas, Saul s'enfuit de cette ville et revient à Jérusalem, où les apôtres lui font fête. Tous ces événements sont résumés en quatre-vingts vers. Aucun théâtre n'a réussi à condenser le drame au même degré que le théâtre liturgique a fait. Malgré cette brièveté excessive, la pièce demeure claire.

L'un des plus populaires parmi les saints, au moyen âge, était saint Nicolas, dont la fête, fixée au 6 décembre, inaugurait la période joyeuse que terminait au bout d'un mois la fête des Mages. Il était le patron de la jeunesse, des écoliers, des clercs. Ses principaux miracles étaient connus de tous et les représentations figurées dans mainte église avaient contribué à les rendre encore plus fameux. Aussi ce saint paraît-il avoir été, de préférence à tout autre, choisi par les auteurs de

1. Régulièrement coupés par une césure après le quatrième pied.

drames liturgiques. Il nous est parvenu cinq pièces de ce genre composées en son honneur. On verra plus tard que le drame français ne cessa pas non plus de le célébrer du XIIIe au XVIe siècle.

Dans le manuscrit de l'abbaye de Saint-Benoît de Fleuri-sur-Loire, nous trouvons d'abord ensemble quatre miracles latins de saint Nicolas[1]. En voici les titres : les *Filles dotées*, les *Trois Clercs*, le *Juif volé*, le *Fils de Gédron*. Toutes les vies de saint Nicolas écrites en latin ou en français, les hymnes et proses de son office avaient raconté ces mêmes faits merveilleux; la *Légende dorée* de Jacques de Voragine n'a pas manqué de les recueillir; ils figurent aussi dans la vie de saint Nicolas par Wace.

Le miracle des filles dotées[2] renferme cent soixante-huit vers syllabiques et rimés, de toutes mesures; la plus fréquente est celle-ci : quatre vers de dix syllabes sont suivis d'un petit vers de quatre syllabes; harmonie assez heureuse :

> Care pater, lugere desine,
> Nec nos, lugens, lugendum promove,
> Et quod tibi valeo dicere,
> Consilium hoc a me recipe,
>   Care Pater.

« Cher père, cesse de pleurer, et pleurant, de nous faire pleurer; mais l'avis que je te puis donner, reçois le, cher père. »

Un père est réduit par l'extrême pauvreté à accepter l'offre horrible que lui fait sa fille ainée, « de vendre au public la beauté de son corps » :

> Ut nostrorum species corporum
> Nobis victum lucretur publicum.

Saint Nicolas a tout entendu; il jette dans la chambre une bourse d'or, qui sert à marier honorablement la fille aînée.

1. Sur ce manuscrit, v. ci-dessus, p. 48, n. 1. Les quatre miracles de saint Nicolas portent dans Coussemaker les n^os^ V, VI, VII, VIII.
2. Coussemaker, n° V, p. 83.

Deux fois la même charité se renouvelle en faveur des deux autres filles, exposées aux mêmes périls. Le père tombe aux pieds de saint Nicolas, lequel renvoie à Dieu les actions de grâces qu'il reçoit.

Le second miracle, celui des trois clercs[1] est tout en strophes de quatre vers, décasyllabiques et rimés : ils sont au nombre de soixante-seize seulement.

Trois clercs ou étudiants, voyageant pour leur instruction, reçoivent l'hospitalité chez un vieillard, qui les égorge pendant leur sommeil, pour s'approprier leurs bourses. Le meurtre commis, saint Nicolas se présente, obtient l'hospitalité à son tour, et demande à manger : « Je n'ai pas de chair fraîche, dit le vieillard. — Tu mens, répond le saint ; ne viens-tu pas de commettre un meurtre ? » Le vieillard et sa femme, épouvantés, tombent aux genoux du saint, qu'ils ont reconnu, et demandent grâce. Saint Nicolas ressuscite les trois jeunes gens. Tout le monde en chœur entonne le *Te Deum*.

Non seulement ces petites pièces, quoique composées sans doute par des moines, et jouées par leurs écoliers, n'offrent plus rien de liturgique ; mais l'influence et l'imitation de l'antiquité païenne s'y font déjà sentir, par exemple dans ces vers que dit le second clerc :

Jam sol equos tenet in littore
Quos ad præsens merget sub æquore.

« Déjà le soleil fait toucher au rivage ses chevaux qu'il va maintenant plonger dans la mer. »

Le troisième miracle s'appelle le Juif volé[2]. La versification en est plus compliquée : elle offre des vers syllabiques de toutes mesures diversement groupés en stances variées, et des hexamètres presque tous léonins et remplis d'allitérations. En tout la pièce contient cent cinquante-sept vers. Elle s'ouvre par une courte analyse ; nous nous bornons à la traduire :

« Autre miracle de saint Nicolas et d'un Juif qui tous les

1. Coussemaker, n° VI, p. 100.
2. Coussemaker, n° VII, p. 109.

jours selon son pouvoir (*pro posse suo*) vénérait une image du saint cachée chez lui. Ce Juif était riche ; allant à la campagne il laissa saint Nicolas et son image, gardiens de la maison, sans aucune serrure. Cependant des voleurs volèrent tout son avoir. Saint Nicolas un peu après le lui restitua, les voleurs ayant tout rapporté sur l'ordre du saint. » L'analyse ne dit pas que le Juif, à son retour, avait, dans sa colère, menacé du fouet la sainte image.

La pièce se termine par les premiers mots de l'*introït* de l'une des messes pour le commun des pontifes, ce qui en confirme l'emploi liturgique, bien que le véritable caractère liturgique y fasse défaut.

Hilarius au XII[e] siècle, a traité d'une façon un peu différente le miracle du Juif volé. Il substitue d'abord au Juif un Barbare comme nous l'apprend la rubrique qui vient après le titre :

« Jeu sur l'image de saint Nicolas. Pour ce jeu voici les personnages nécessaires : celui du Barbare qui confie à l'image son trésor. Celui de l'image. Quatre ou six larrons. Saint Nicolas. »

Au commencement, le Barbare, ayant mis tout son avoir sous la protection de l'image de saint Nicolas, s'éloigne en disant : « Prends garde de me donner quelque motif de plainte. » Lui parti, les voleurs passent et prennent tout. Le Barbare revient ; il exhale sa fureur en strophes latines de trois vers que suivent deux vers français :

Gravis sors et dura !
Hic reliqui plura
Sed sub mala cura !

« Sort grave et dur ! Ici j'ai laissé force choses, mais sous mauvaise garde ! »

Puis en français :

Des! quel domage.
Qui pert la sue chose pur que n'enrage ?

A la quatrième strophe le refrain change, le Barbare montre le poing à l'image :

Mea congregavi,
Tibi commendavi,
Sed in hoc erravi.

« J'ai rassemblé mon bien, je te l'ai confié, j'ai eu grand tort. »

Et en français :

Ha! Nicolax!
Si ne me rent ma chose, tu ol comparras.

— Puis il prend un fouet, et continue :

Ego tibi multum
Impendebam cultum :
Non feres inultum.

« A toi je rendais un grand culte; tu ne resteras pas impuni. »

Et en français :

Hore tenci.
Quare me rent ma chose que g'ei mis ci.

Et je suppose qu'en disant ces mots le Barbare frappait l'image. Car saint Nicolas apparaissant aux voleurs leur dit :

« J'ai reçu le fouet, ne pouvant rendre ces choses, comme je le devais faire. »

Il les menace de les dénoncer, il les force à restituer leur butin. Les voleurs rapportent tout, tant l'apparition les effraye. Le Barbare entonne une hymne de reconnaissance en strophes de quatre vers; le premier et le troisième sont en latin; le second et le quatrième qui servent de refrain, sont en français.

Nisi visus fallitur,
Jo en ai.
Thesaurus hic cernitur.
De si grant merveile en ai.
Rediere perdita,
Jo en ai.
Nec per mea merita,
De si grant merveile en ai, etc.

Puis, se prosternant devant l'image, il dit :

Supplex ad te venio,
Nicholax,
Nam per te recipio
Tut icei que tu gardas, etc.

Le saint lui apparaît, et lui dit de ne remercier que Dieu seul. Le Barbare, touché, se convertit et se fait chrétien. Car il croyait à saint Nicolas avant de croire en Jésus-Christ.

On le voit; dans cette pièce, ce n'est pas seulement la langue, c'est le goût qui se fait vulgaire. Ne parlons pas ici de foi naïve, et d'heureuse simplicité. N'alléguons pas la candeur des vieux temps; à toute époque, et même au XIIe siècle, une page telle que celle que nous venons d'analyser, a toujours renfermé une intention légèrement satirique ou du moins ironique. Un demi-sourire s'y dissimule et s'y sous-entend. Ce n'est pas l'incrédulité ouverte et violente, il s'en faut de beaucoup; mais c'est une manière assez gauloise, ou assez française, de rire avec les choses saintes, même en croyant aux Saints. Si le *jeu de l'image saint Nicolas* fut célébré dans une église, ou dans un monastère, et tout le donne à penser, ce fut sans doute comme intermède pieux, mais déjà amusant, non comme partie intégrante de la liturgie. On peut dire qu'avec Hilarius le drame liturgique cesse même d'être religieux. La pensée profane se fait jour avec la langue profane. Le théâtre séculier n'est plus seulement en germe, il existe, dépendant encore de l'église, quant à la scène où il se joue et quant au sujet qu'il traite; affranchi déjà par la manière dont il les traite, et par la liberté dont il use dans le développement de la légende.

Le quatrième miracle de saint Nicolas est un peu plus développé que les précédents, dans le manuscrit de Saint-Benoît-sur-Loire[2]. Il est tout en strophes de quatre vers décasyllabiques; et il en renferme quarante-trois; en tout cent soixante-douze vers.

1. Le drame d'Hilarius renferme 123 vers. Publié par Champollion (*Hilarii versus*), Ed. Du Méril (*Origines*, p. 272). Cf. *Histoire littéraire*, t. XX, p. 629.
2. Coussemaker, nº VIII, p. 123.

En tête du manuscrit, on lit cette rubrique : « Pour représenter comment saint Nicolas délivra le fils de Gétron des mains de Marmorin, roi des Agaréniens, on disposera en lieu convenable un siège élevé, où sera assis, comme un monarque, le roi Marmorin au milieu de ses serviteurs armés. On disposera dans une autre place Excoranda, la ville de Gétron, où seront Gétron, avec ses *consolateurs*, son épouse Euphrosyne, et leur fils, Adéodat ; à la partie orientale de cette ville d'Excoranda, sera l'église de saint Nicolas où l'enfant sera enlevé. »

Voici le sujet de ce miracle que racontent la *Légende dorée*, et la vie de saint Nicolas par Wace ; sans parler de plusieurs autres vies et légendes du même saint. Le roi Marmorin envoie ses serviteurs faire la conquête du monde. Ils surprennent Gétron et Euphrosyne dans l'église de saint Nicolas, les mettent en fuite, et enlèvent leurs fils. Ils l'amènent au roi païen devant qui cet enfant chrétien soutient hardiment sa foi.

LE ROI.

Mon Dieu est Apollon, le Dieu qui m'a fait véridique et bon ; il régit la terre, il règne au ciel. En lui seul nous devons croire.

L'ENFANT.

— Ton Dieu est menteur et méchant, stupide, aveugle, sourd et muet. Tel Dieu tu ne dois adorer, qui ne peut se gouverner lui-même[1].

Cependant Euphrosyne désespérée revient à l'église, et les *consolatrices* essaient vainement d'adoucir son chagrin ; mais elles lui donnent le bon conseil d'invoquer saint Nicolas. Gétron s'unit à ses prières et rappelle qu'on célébrera le lendemain la fête du saint « que toute la chrétienté doit dévotement honorer, vénérer, bénir. »

Le saint les exauce ; et pendant que le Roi se fait présenter à table une coupe de vin par l'enfant de Gétron, devenu son échanson, le jeune prisonnier est miraculeusement enlevé

1. ..... vos dieux frivoles, insensibles et sourds, impuissants, mutilés, etc. (*Polyeucte*). Lui seul est Dieu, madame, et le vôtre n'est rien (*Athalie*).

par saint Nicolas, rapporté dans sa ville, et rendu à ses parents qui l'accueillent avec transport.

Tous ces petits drames offrent plusieurs traits communs dont le plus frappant est leur extrême brièveté. Il va sans dire que le développement des caractères y est tout à fait nul ; mais les situations mêmes n'y sont qu'indiquées. La légende, bien connue, y est rappelée dans ses traits principaux, non développée dans tous ses détails. On laissait beaucoup à faire, beaucoup à imaginer et à suppléer à l'esprit des spectateurs. Sur ce point, le mystère français devait, surtout vers la fin, user de procédés absolument différents. Les drames latins sont d'une sobriété qui confine à la sécheresse. Les mystères pèchent le plus souvent par une abondance qui ressemble à la prolixité.

Dans cette rapide analyse des principaux drames liturgiques, nous n'avons rien dit de la musique dont la représentation de ces drames était presque toujours accompagnée. Mais sur ce point spécial, nous avouons notre incompétence, et nous devons à regret nous borner à citer le témoignage du critique le plus versé dans la matière, Coussemaker. « Les drames liturgiques étaient chantés, dit-il[1]. Tous ou presque tous sont accompagnés de leurs mélodies dans les manuscrits. Dans ceux où elle est omise, le copiste a soin d'indiquer dans les didascalies que le drame se chantait... » Ce chant était « une mélodie plane établie d'après les règles de la tonalité du plain-chant, soumise toutefois à de certaines lois de rythme ou d'accentuation, qui n'ont rien de commun avec la division exacte des temps. » Dans les drames purement liturgiques, la musique était « le chant liturgique ; on ajoutait seulement une mélodie spéciale à la partie du dialogue qui n'appartenait pas au texte liturgique. » Dans les drames qui s'éloignent de l'origine liturgique et dont l'inspiration est déjà presque entièrement individuelle, la musique offre le même caractère « même pour les parties du texte empruntées à la liturgie. C'est dans quelques pièces de cette dernière catégorie qu'on n'a pas tardé d'introduire les instruments et

1. Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. XI.

l'harmonie. » Par instruments il faut entendre non seulement l'orgue, mais les instruments à cordes. Avec Coussemaker, tous les juges compétents qui ont étudié la musique des drames liturgiques en ont d'ailleurs admiré la grandeur et la simplicité[1].

Les drames liturgiques et latins ne pouvaient suffire indéfiniment au goût dramatique et à l'imagination du peuple en France.

Ils auraient pu se perpétuer vingt siècles et plus aussi immuables que le canon de la messe, s'il n'y avait eu dans ces représentations sacerdotales un germe de décadence, qui fut, au point de vue de l'art, un germe de progrès. Voici comment la représentation hiératique a péri, comment le théâtre en est sorti. Tous les drames que nous venons d'analyser étaient écrits en latin; mais cependant à qui s'adressaient-ils; qui voulait-on toucher, charmer, convaincre? Le peuple; qui ne savait plus guère le latin, même le bas-latin, dès le VIIe siècle, et qui ne le savait plus du tout au onzième.

On pouvait sans inconvénient continuer à prier en latin. La prière s'adresse à Dieu; il suffit que le peuple s'y associe de cœur. Mais à quoi pouvait-il servir de jouer devant le peuple, et pour le peuple, dans une langue que le peuple ne comprenait plus?

C'est ainsi, c'est par nécessité que la langue vulgaire entra dans l'Église; timidement d'abord, puis sur un pied d'égalité; puis enfin elle expulsa le latin, et transforma le drame. Il s'allongea considérablement, une fois qu'il fut écrit en français. Le fond d'abord strictement borné au texte évangélique ou biblique, se surchargea d'ornements et de légendes et disparut presque sous l'accessoire. La scène fut transportée de l'église au parvis; les libertés nouvelles du drame rendaient ce changement nécessaire, et ce changement, une fois fait, favorisa ces libertés. Le clergé cessa d'être l'acteur et l'auteur exclusif des pièces représentées : il approuva ces jeux par sa

1. V. Danjou (*Revue de musique religieuse*, t. IV, 1847) et Bottée de Toulmon (*Encyclopédie catholique*, 5e livraison; et *passim* dans ses nombreux travaux sur la musique du moyen âge).

présence, il les soutint par ses largesses. Mais il n'en fut plus l'unique instigateur. Des sociétés laïques et bourgeoises formées dans diverses villes librement et par un accord tout privé, succédèrent au clergé dans ce rôle.

L'étude de cette transformation du drame ainsi sécularisé sera l'objet des chapitres suivants. Mais il convient de remarquer ici même que le drame liturgique ne disparut pas brusquement à l'avènement du mystère français. Au contraire il s'est obscurément prolongé jusqu'aux temps modernes, pendant que le mystère, spectacle plus populaire et plus éclatant, s'épanouissait et se développait; puis languissait et mourait à son tour, supplanté par la tragédie classique, comme il avait lui-même supplanté le théâtre sacerdotal[1].

A la vérité on cessa, vers la fin du XIIIe siècle, de composer de nouveaux drames liturgiques; mais on ne cessa pas de représenter des pièces, soit en latin, soit plus souvent en français, dans les églises et au milieu des offices. Magnin croyait à tort que le drame en français n'eut jamais d'accès dans l'église. Le spectacle envahit les places sans déserter tout à fait les temples[2]. Nous parlerons ailleurs de ces pièces en langue

1. Nous ne parlons pas ici des solennités semi-dramatiques qui continuèrent à se célébrer dans les églises. On en instituait encore de nouvelles à la fin du moyen âge. Ainsi une commémoration symbolique du miracle de Cana fut établie par René le Bon à Angers vers 1459 (Lecoy de la Marche, *le Roi René*, tome II, page 138).

2. Les exemples fort nombreux de ce fait seront recueillis dans le tome II (*Représentations*). Voy. en particulier : 1451, à Rouen, représentation de la Nativité dans l'église Saint-Martin, — 1452, à Auxerre, mystère de saint Germain, joué dans l'église des Cordeliers, — 1468, à Metz, mystère de sainte Catherine de Sienne, dans le couvent des frères Prêcheurs, — 1496, à Amiens, mystère de Joseph, joué dans le chœur par les vicaires capitulaires, — 1507, à Amboise, la Passion, jouée dans l'église de Saint-Thomas, — 1523, à Bayeux, l'évêque Louis de Canossa fait représenter un miracle dans sa cathédrale à la fête de l'Immaculée Conception, — 1533, nouvelle représentation de Joseph par les vicaires d'Amiens, sur le parvis de l'église capitulaire, — 1542, à Douai, les vicaires et les enfants de chœur de Saint-Amé jouèrent dans cette église la Résurrection; et en 1548, les pèlerins d'Emmaüs. — En 1591, l'adoration des Pasteurs se représentait encore en grande pompe à la messe de minuit dans l'église de Villars en Bresse (Ed. Du Méril, *Origines latines*, page 74, note 6). En 1596, à Aix en Provence on jouait dans l'église des frères Prêcheurs l'histoire « *des Machabées ards* ». En 1624, à Draguignan « *l'histoire de Heugène* » fut représentée « dans l'église des pères Observantins » On voit que ce n'est pas seulement pour l'Angleterre ou pour l'Italie que Polydore Virgile était en droit d'écrire : « Nous avons coutume de représenter dans les temples les vies des

vulgaire, parfois à demi profanes, ou du moins composées sur des sujets étrangers à la liturgie, et qui ne semblent guère se rattacher au vieux drame sacerdotal du XIe siècle; c'est de là pourtant que venait directement la tradition qui permettait, en plein règne de Louis XIII, de relever le théâtre dans l'église. Les représentations d'un caractère plus strictement liturgique n'avaient pas, même alors, entièrement cessé. En 1612, l'archevêque de Bourges interdit, au grand mécontentement de quelques chanoines, une pantomime qui se jouait, le jour de l'Épiphanie, dans son église cathédrale, et où l'on représentait l'adoration des Mages[1]. En 1718, l'adoration des Bergers était représentée encore à Clermont par cinq clercs et un prêtre[2], sous le nom de *Pastourelle*. Elle était figurée pareillement à Lisieux le jour de Noël[3]. En 1770, la présentation de la Vierge au temple fut jouée à la grille du chœur de l'église de Saint-Vulfran de la Chaussée à Abbeville, non pas il est vrai, par le clergé, mais par les petites filles de l'école paroissiale[4].

Jusque dans notre siècle, des représentations pieuses furent quelquefois données dans les églises; particulièrement celle de l'adoration des Bergers, et de certaines parties de la Passion. Mais l'autorité ecclésiastique s'est enfin montrée sévère pour ces débris indiscrets du passé. En 1834, l'évêque de Cambrai les frappait d'interdit dans un mandement[5] dont nous détacherons ce passage :

« En vertu des canons des conciles, nous défendons aux curés de

saints et des martyrs, et pour rendre le plaisir accessible à tous, les acteurs se servent de la langue nationale » *De inventione rerum*, livre V, ch. II, f° 82, v°. Édit. de Paris, 1528. Voy. *Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, tome III, p. 450.

1. Louvet, *Hist. et antiq. du diocèse de Beauvais*, t. II, p. 305, cité par Du Méril, *Origines latines*, p. 60, en note. V. *Gallia christiana*, t. XI.

2. Moléon. *Voyages liturgiques*, p. 76; cité par Du Méril, *Origines latines* p. 148, en note.

3. Martenne, *De antiqua Ecclesiæ disciplina*, p. 87. *De antiquæ Ecclesiæ ritibus*, t. III, col. 101.

4. Louandre, *Hist. d'Abbeville*, p. 325. La représentation des Pasteurs à Villars en Bresse, mentionnée ci-dessus en note, avait encore lieu en 1816 (Du Méril, *Origines latines*, p. 74, note 6).

5. Mandement de l'évêque de Cambrai, 1er juin 1834, cité par M. de Douhet (*Dict. des mystères*, col. 32).

laisser continuer les spectacles, soit de l'adoration figurée des pasteurs, vulgairement Bethléem, aux offices de Noël; soit de la Passion, ou enfin de toute représentation figurée de telle ou telle autre particularité...; car il n'y a là que le souvenir de jeux de théâtre dont l'intention peut être pieuse, mais qui malgré cela sont contraires à une saine connaissance de la vérité. »

Telle fut la fin du drame liturgique en France. Par une singulière vicissitude, l'Église, qui l'avait créé, lui a porté le dernier coup[1].

1. Rien de ce qui a existé ne périt absolument. L'*Adoration des bergers* se fait encore aujourd'hui, paraît-il, par des bergers et bergères, costumés et chargés de présents rustiques, à la messe de minuit, dans le village de Lagnes à une lieue de Vaucluse (*Revue des sociétés savantes*, 5e série, tome III, p. 59, janvier-février 1872). En 1841, on célébrait encore la Nativité d'une façon dramatique dans la plupart des églises de la Franche-Comté. Les diverses classes de la société, représentées par des personnages types en costumes du XVIIe siècle, venaient adorer l'Enfant dans sa crèche. Le principal type était celui de Barbizie, vigneron comtois qui restait tout le temps en scène et donnait la réplique à tout le monde. Le roi Mage nègre était bafoué. Les personnages populaires parlaient patois; les autres, français (V. lettre de l'abbé Durouzier à Douhaire dans l'*Université catholique*, tome XI, p. 465). Dans le midi de la France et particulièrement à Marseille, les pastorales sacrées se jouent encore à l'époque de Noël; mais elles se sont transformées en revues fort profanes des événements de l'année, presque toujours de ceux qui intéressent la ville ou le quartier; les *pasteurs* jouent un rôle analogue à celui des *compères* dans nos revues parisiennes. A l'étranger, les derniers vestiges du drame liturgique sont plus nombreux. Sous le nom de *præsepio*, avait encore lieu il y a quelques années et peut-être a lieu encore aujourd'hui dans quelques maisons particulières et dans beaucoup d'églises de Rome et de Naples (entres autres à l'Ara Cœli, à Rome) une représentation dramatique de la *Nativité*, soit par des acteurs vivants (surtout par des enfants), soit par des marionnettes (C. Nisard, *Histoire des livres populaires*, t. II, p. 128).

CHAPITRE III

LE THÉATRE AU XIIe SIÈCLE ET AU XIIIe. — LE DRAME D'ADAM; JEAN BODEL; RUTEBEUF

Ainsi que nous disions dans l'introduction de ce livre, on ignorait encore, il y a vingt-cinq ans, comment s'était accomplie la transformation qui avait attiré le drame hors de l'Église où il était né, vers la place publique et d'autres lieux profanes où il devait grandir et se développer; qui l'avait fait passer des mains du prêtre aux mains du laïque, et qui l'avait conduit à dépouiller la langue latine et sacrée pour parler désormais la langue vulgaire et nationale. Le théâtre français n'offrait rien de plus ancien que les pièces de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, écrites au XIIIe siècle et déjà tout à fait dégagées de l'influence ecclésiastique.

La publication d'un drame plus vieux de cent années est venue très à propos pour faire disparaître cette lacune dans notre histoire littéraire.

La *Représentation d'Adam* (tel est le titre de cette œuvre[1] dans le manuscrit qui nous l'a conservée) tient encore comme par ses racines au drame liturgique et latin étudié ci-dessus. Elle s'en dégage cependant et elle en diffère, par l'originalité tout individuelle du développement, par l'idiome employé, par le lieu choisi pour la représentation. La pièce est écrite en français; elle fut jouée devant l'église, mais non dans l'église; et l'auteur s'est affranchi, dans le dialogue, de tout respect scrupuleux des textes canoniques.

Cependant l'origine de l'œuvre est hors de doute; elle est

1. Publiée pour la première fois par Luzarche en 1854. Voyez Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIIe siècle.

issue d'une nouvelle extension, d'un dernier développement de ce vieux drame liturgique, la *Procession des prophètes*, qui même en forme encore exclusivement la troisième partie[1]. Les textes antérieurs faisaient commencer la série des prophètes à Moïse, à Israël. Obéissant à une loi bien observée, qui porte les littératures vieillissantes à remonter des fils aux pères, et à reculer toujours davantage l'origine des traditions (cette loi se manifeste en particulier dans tout le développement de notre cycle épique), les auteurs des drames liturgiques avaient fini sans doute par placer à la tête de la procession des prophètes, le premier homme, Adam, considéré comme le premier prophète du Christ, le plus antique témoin du Messie. L'Église n'appelle-t-elle pas Jésus le second Adam? Avec Adam dut paraître Abel, qui lui aussi est la figure du Rédempteur, en tant qu'il est la première victime innocente du crime. Une fois introduits dans la *procession*, les rôles de ces deux personnages purent s'y développer jusqu'à former deux petits drames distincts, comme nous savons déjà que Daniel était devenu le héros d'une action spéciale et détachée.

Le drame dit d'*Adam* est en réalité la juxtaposition dans une série unique de trois pièces différentes, mais réunies d'ailleurs par ce lien d'une origine commune; une pièce d'Adam, une autre d'Abel; une troisième qui est la procession des prophètes à peu près telle que nous la connaissons, mais c'est Abraham ici qui ouvre la marche. Comme pour mieux marquer la séparation des parties, le poète fait mourir Adam avant le meurtre d'Abel, contrairement au récit de la Bible.

Ainsi constituée l'œuvre est définie par M. Marius Sepet : « un office extraordinaire, dramatique, extérieur, en langue vulgaire, faisant partie des réjouissances destinées à célébrer pieusement les fêtes de Noël. » Entendue de cette façon, la *Représentation d'Adam* se rattacherait encore au culte, à peu près comme s'y rattachent aujourd'hui les processions extérieures de la Fête-Dieu. Nous avouerons qu'à notre avis, le lien par lequel ce drame tenait encore à la liturgie doit

1. Marius Sepet, *les Prophètes du Christ* (*Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, série F, t. IV, pp. 105-139 et 262-273).

avoir été beaucoup moins étroit. L'origine seule est vraiment liturgique, tout le reste est déjà plus qu'à demi séculier.

L'œuvre est née du désir de célébrer plus pompeusement les fêtes de Noël, qui en doute? Mais dans la pratique il est plus que probable qu'on la jouait librement à toute autre époque de l'année. Comment admettre qu'un drame aussi compliqué, aussi long, était représenté sur la place publique entre le 25 décembre et le 1[er] janvier, en Normandie; car, de l'avis de tous, le drame est bien normand.

La scène était placée devant l'église, les rubriques en font foi. Du moins la personne qui jouait Dieu rentrait dans l'Église quand elle avait fini de parler (*vadat ad ecclesiam*). La foule était groupée devant la scène sur la place, et les démons à plusieurs reprises couraient parmi ses rangs pressés, moitié pour l'effrayer, moitié pour l'égayer (*demones discurrant per plateas... faciet discursum per plateam... discursum faciet per populum*). De tels jeux de scène nous transportent bien loin du drame liturgique, et le rappellent moins, qu'ils n'annoncent déjà les mystères du xv[e] siècle.

Les rubriques toutes en latin, très développées, témoignent d'une mise en scène déjà fort compliquée :

Qu'on établisse le paradis dans un lieu plus élevé, qu'on dispose à l'entour des draperies et des tentures de soie, à telle hauteur que les personnes qui seront dans le paradis puissent être vues par le haut à partir des épaules. On y verra des fleurs odoriférantes et du feuillage; on y trouvera divers arbres, auxquels pendront des fruits, afin que le lieu paraisse très agréable. Alors que le Sauveur arrive, vêtu d'une dalmatique; devant lui se placeront Adam et Ève; Adam vêtu d'une tunique rouge, Ève d'un vêtement de femme blanc, et d'un voile de soie blanc; tous deux seront debout devant la Figure [1]; Adam plus rapproché, le visage au repos; Ève, un peu plus bas. Qu'Adam soit bien instruit quand il devra répondre, pour qu'il ne soit pas trop prompt, ou trop lent à le faire. Que non seulement lui, mais que tous les personnages soient instruits à parler posément, et à faire les gestes convenables pour les choses qu'ils disent; qu'ils n'ajoutent ni ne retranchent aucune syllabe dans la mesure des vers; mais que tous prononcent d'une façon ferme, et qu'on dise dans l'ordre tout ce qui est à dire.

1. C'est le nom que l'auteur donne au personnage de Dieu dans cette pièce.

De telles préoccupations ne s'étaient jamais fait jour dans les didascalies des drames liturgiques; elles décèlent un lettré, jaloux de sa réputation, plutôt qu'un prêtre préoccupé avant tout d'édifier des fidèles.

Ce n'est pas à dire que l'auteur inconnu d'*Adam* ne fût pas clerc; rien n'empêche de le croire; et de toute façon le clergé conservait une part importante dans la représentation de cette œuvre[1]. Comme le drame liturgique, elle était encore mêlée de *leçons* et de *versets*, les premières récitées par un *lecteur*, les seconds chantés par le chœur. Leçons et versets, tirés scrupuleusement de l'Écriture, servaient comme de prologue et de texte à l'action et au dialogue qui est d'ailleurs tout en vers français, de dix et de huit syllabes.

Ces vers, monument précieux de notre ancienne langue, ont un vrai mérite littéraire; on a déjà loué bien des fois le charme et l'habile conduite de la scène où le démon cajole et séduit Ève.

DIABOLUS. Tu es fieblette e tendre chose,
E es plus fresche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief qui chiet sor glace en val.
Mal cuple en fist li criatur,
Tu es trop tendre, et il trop dur.
Mais neporquant tu es plus sage,
En grant sens as mis tun corrage :
Por ço fait bon se traire a tai...
Jo vus acoint d'un grant engin
Qui vus est fait en cest gardin.
Le fruit que Deus vus ad doné
Nen a en sei gaires bonté :
Cil qu'il vus ad tant defendu,
Il ad en sei mult grant vertu.
En celui est grace de vie,
De poeste e de seignorie,
De tut saver e bien e mal
EVA. — Quel savor a? — Celestial.

1. Elle se terminait même par un sermon qui est en vers français comme la pièce. Mais nous retrouverons des sermons dans beaucoup de *Miracles* du XIVe siècle qui n'ont plus rien de liturgique.

A ton bel cors, a ta figure
Bien covendreit tel aventure,
Que tu fusses dame del mont
Del soverain et del parfont.
Et seüsez quanque a estre,
Que de tuit fuissez bone maistre.

Ève est prête à céder au diable; elle regarde déjà le beau fruit avec convoitise :

Alors un serpent habilement machiné monte le long du tronc de l'arbre défendu. Ève s'en rapprochera, tendant l'oreille, comme pour écouter ses conseils. Puis elle prendra le fruit et le présentera à Adam.

Après sa chute, Adam connaît aussitôt son péché. La femme au contraire semble jouir un court moment du goût délicieux du fruit défendu. Cette distinction délicate se retrouve dans le *Paradis perdu* de Milton[1].

Dieu paraît alors; il interroge et confond les coupables; il les condamne, mais en leur promettant un Rédempteur.

Cette promesse formelle de miséricorde et de pardon n'est pas dans le récit de la Bible; mais elle est dans la vérité dramatique du poème, dont le désespoir ne doit pas être le dernier mot, l'impression suprême. En outre elle rattache le tableau de la chute de l'homme à celui des prophéties concernant la venue du Messie (prophéties qui concluront la pièce); et à la fête même de Noël, que cette représentation est destinée à célébrer, ou au moins à rappeler.

La scène suivante montrait Adam et Ève bannis du paradis, et condamnés au travail et à la misère. Une curieuse rubrique sert de commentaire à cette partie du drame.

Lorsqu'ils seront hors du paradis, qu'ils paraissent tristes et confus, accroupis au sol jusque sur leurs talons. La Figure les montrera au doigt en détournant sa face vers le paradis. Le chœur entonnera : *Voilà Adam comme un*... Ce (verset) fini, la Figure rentrera dans l'É-

1. Il lui semblait que jusque-là elle n'avait jamais goûté dans un fruit un pareil délice, soit que cela fût vrai, soit qu'elle se l'imaginât dans la haute attente de la science (*Paradis perdu*, livre IX).

glise. Adam avec une bêche, Ève avec un râteau commenceront à cultiver la terre, et y sèmeront du froment. Après qu'ils auront semé, ils iront s'asseoir un peu à l'écart, comme fatigués par leur travail; et souvent lèveront leurs yeux pleins de larmes vers le paradis, en frappant leur poitrine. Cependant viendra le diable, et il plantera dans leur champ des épines et de l'ivraie, puis s'éloignera. Quand Adam et Ève reviendront au champ qu'ils cultivent, et verront les épines et l'ivraie déjà levées, percés d'une violente douleur, ils se prosterneront à terre, et y restant couchés, frapperont leurs poitrines et leurs cuisses, en faisant des gestes de douleur.

Tandis qu'Adam accuse, maudit presque sa femme, Ève lui répond avec douceur, humilité, résignation, en exprimant la première un sentiment de confiance dans la miséricorde divine. Bientôt la mort met fin aux douleurs des deux exilés.

Alors viendra le Diable et trois ou quatre diables avec lui portant dans leurs mains des chaînes et des carcans de fer, qu'ils poseront aux cous d'Adam et d'Ève. Et les uns les poussent, les autres les traînent vers l'enfer. D'autres diables à l'entrée de l'enfer viendront au-devant d'eux, dansant de joie ensemble pour la perte d'Adam et d'Ève. Chacun des autres diables montrera les arrivants; ils les prendront, et les mettront en enfer, d'où ils feront sortir une grande fumée; ils y pousseront de grands cris de joie; ils heurteront leurs chaudières et leurs casseroles (*lebetes*) de manière à être entendus au dehors. Après quelque intervalle, les diables ressortiront, et courront çà et là par les places : quelques-uns resteront en enfer.

Dans l'Écriture la mort d'Adam et celle d'Ève suivent le meurtre d'Abel. L'auteur de notre drame a interverti cet ordre pour détacher complètement l'épisode du fratricide :

Ensuite viendront Caïn et Abel. Caïn vêtu d'un vêtement rouge, Abel d'un vêtement blanc. Ils cultiveront une terre qu'on aura disposée d'avance, et après s'être un moment reposés de leur travail, Abel adressera la parole à Caïn, son frère, avec un air caressant et affectueux.

Les deux frères offrent leurs sacrifices; les présents de Caïn sont dédaignés. Caïn furieux tue son frère; le fratricide est précédé de ce dialogue très dramatique entre Caïn et Abel :

— Abel, mors es — E jo porquei?

— Jo m'en voldrai vengier de tei...
— En Deu est tote ma fiance.
— Ne te porra de mort guenchir.
— Del tut me met a son plaisir.
— Vols oïr porquei t'oscirai?
— Or le me di. — Jo l'tei dirrai.
Trop te fais de Deu le privé.
Por tei m'a il tot refusé,
Por tei refusa ma offrende.
Pensez vus donc que ne l'te rende?
Jo t'en rendrai or le guerdon.
Mort remaindras or au sablon.
— Si tu m'ocies, ço iert a tort,
Deu vengera en tei ma mort.

Caïn frappe son frère Abel avec fureur, mais sans péril pour l'acteur qui joue le rôle d'Abel; la rubrique nous rassure :

Abel aura sous ses vêtements une marmite (*ollam*) sur laquelle Caïn frappera, faisant semblant de tuer Abel. Abel restera étendu, gisant comme un mort.

Le chœur chante : *Ubi est frater tuus*? Dieu paraît et maudit Caïn.

Puis il rentre dans l'église. Les diables viennent, et emmènent Caïn en l'accablant de coups; ils emmèneront aussi Abel, mais plus doucement.

On remarquera que tous les personnages de l'Ancien Testament, dans ce drame, sont livrés aux démons après leur mort; seulement la damnation des méchants est définitive; les Justes seront rachetés; et en attendant le diable les ménage.

La troisième partie du drame commence aussitôt, rattachée aux deux premières par un lien tout mystique. C'est la procession des prophètes qui ont prédit la venue du Messie, annoncé déjà à Adam après la chute :

Les prophètes seront préparés dans un endroit caché; chacun d'eux comme il convient à son rôle. On lira dans le chœur : *C'est vous, dis-je, que je convoque, ô Juifs*[1]. Puis (le lecteur) appellera chaque prophète

1. On reconnaît le début du fameux sermon de saint Augustin. V. ci dessus, page 35.

par son nom; ils viendront tour à tour, se présenteront avec dignité, et diront leur prophétie d'une voix haute et distincte. Abraham viendra le premier, vieux, la barbe longue, vêtu de vêtements amples; s'étant assis sur un escabeau, après un moment il commencera à haute voix sa prophétie... Ensuite, après une pause, les diables viendront, et mèneront Abraham en enfer.

Alors viendra Moïse portant dans sa main droite une verge, et dans sa gauche les tables... Ensuite les diables l'emmèneront en enfer; et ils y emmèneront également tous les prophètes.

Alors Aaron viendra dans le costume épiscopal, tenant en main la verge couverte de fruits et de fleurs... Après lui s'avancera David orné des insignes royaux et du diadème... Puis Salomon, avec les mêmes ornements que David; mais il devra paraître plus jeune... Puis Balaam, vieux, vêtu de vêtements amples, assis sur son ânesse; il s'avancera au milieu, et sur sa monture [1] dira sa prophétie.

Après s'avancera Daniel, jeune d'âge, mais vêtu comme un vieillard... Puis Habacuc vieux et assis... Puis entrera Jérémie, portant un rouleau de papier dans sa main... Après lui viendra Isaïe, couvert d'un grand manteau, et portant un livre dans sa main.

Ici se plaçait un incident inattendu : « un Juif de la synagogue » se levait tout à coup et engageait une discussion contre Isaïe. Le prophète réduisait bientôt le Juif au silence, et Nabuchodonosor, couvert des ornements royaux, remplaçait Isaïe. On sait que ce roi païen dut rendre une sorte de témoignage au vrai Dieu, devant le miracle des trois jeunes gens sauvés de la fournaise. Voilà pourquoi le drame liturgique le mettait un peu indûment au nombre des prophètes. Notre mystère, dans cette troisième partie, suit encore fidèlement les traditions du drame liturgique : il n'y a de nouveau ici que la langue.

Aussitôt après les prophéties, commence un long sermon. Nous verrons bientôt que l'usage de mêler au drame un sermon se prolongea jusqu'au XIV[e] siècle.

Ce sermon n'était pas une homélie quelconque prononcée dans un but d'édification, après la représentation; le texte en était fixé; il est écrit en vers, et fait partie intégrante du drame, avec lequel il n'a d'ailleurs nul rapport.

1. M. Moland traduit *eques dicet prophetiam* par *l'ânesse prononcera la prophétie*. *Eques* n'est pas *equa*, lequel n'est pas *asina*. V. *Origines littéraires de la France*, p. 154, et *Revue des Sociétés savantes*, t. I, p. 402, année 1857.

On remarquera le passage où le prédicateur se plaint que l'homme est, de toutes les créatures, celle qui sert le plus mal son Dieu :

Plus volentiers orroit chanter
Come Rollant ala juster
Et Olivier son compainnon,
Qu'il ne ferrait la passion
Que suffri Crist a grant hahan
Por le pecchié que fist Adam.

Puis le prédicateur brusquement énumérait les quinze signes du jugement dernier et par là se terminait la représentation[1].

Tel est ce mystère d'*Adam*, où l'on est surpris de voir ce que valait déjà dans la forme dramatique la langue française, encore si neuve à cet emploi. On goûte avec étonnement, dans cette œuvre du XII[e] siècle, la vivacité du dialogue, la promptitude des reparties, la marche aisée et facile de l'action. Le poète devait à la Bible la grandeur de la matière et la sublimité de l'intérêt; mais il n'a dû qu'à lui-même l'art de grouper l'action autour des faits principaux, tout en élaguant les digressions, les vaines longueurs, ces défauts mêmes qui d'ordinaire ont été si sensibles et si choquants dans les œuvres du moyen âge, et ont tant nui à la gloire de cette époque littéraire. L'auteur d'*Adam* possédait déjà ce talent rare alors, d'abréger, d'aller droit aux choses essentielles, aux traits marquants; talent qui devait être plus tard le signe distinctif du génie français dans la littérature et la poésie. Un certain art dramatique naissant, mais déjà sensible, s'accuse dans la conduite de certaines scènes et dans l'esquisse de plusieurs caractères. Le démon, la femme surtout, sont des personnages déjà réels, vrais, et vivants. Ce séducteur sait parler le langage de la séduction. Cette femme faible, cré-

1. On a pu remarquer que la Sibylle ne figurait plus dans cette procession des prophètes. Mais le *dit des quinze signes* n'est qu'une paraphrase de la prophétie plus courte que le drame liturgique plaçait traditionnellement dans la bouche de la Sibylle.

dule et curieuse, est sinon le type, au moins l'ébauche d'un caractère. La scène qui les met aux prises n'est pas un dialogue entre deux abstractions.

On ignore absolument l'histoire de ce drame d'*Adam*. On ne sait ni où ni quand il a été composé ou représenté, s'il a été représenté : en tout cas il était destiné à l'être; les didascalies en latin qui accompagnent le texte en sont la preuve. Le premier éditeur, Luzarche, plaçait la représentation d'*Adam* à Caen, à Londres ou à Dunstaple; mais il n'apportait aucune preuve à l'appui de cette hypothèse. Bornons-nous à dire que la pièce est du XII[e] siècle, et que la langue accuse un auteur normand; c'est-à-dire un compatriote, et (à cinquante ans près peut-être) un contemporain de l'auteur inconnu de la *Chanson de Roland*. Il y a pour certaines races des heures privilégiées dans l'histoire : en moins de cent années, le petit peuple normand avait conquis l'Italie et l'Angleterre, écrit notre plus vieille épopée, et notre plus ancien drame. Car notre plus ancien drame, c'est celui qui fut écrit le premier dans notre langue. Les drames en latin sont à toute l'Europe autant qu'à nous.

Dans le chapitre précédent, nous parlions de pièces du XI[e] siècle où la langue vulgaire avait pénétré, timidement d'abord. Ici le latin fait définitivement retraite, et le français envahit la place. Cent ans avaient suffi pour que cette grande évolution s'accomplît. Il y a trace et débris du latin dans *Adam*, mais rien de plus. Ces leçons que récite le *lecteur*, au commencement de chaque scène, ces répons que le chœur entonne, quoique appropriés au sujet, ne sont pas du tout essentiels à là marche de l'action, pas plus que le texte d'un sermon ne l'est au sermon lui-même. Il n'y faut voir que le souvenir encore respecté d'une tradition qui s'était perdue ou qui allait se perdre, celle du drame liturgique latin.

La transformation s'accomplit avec une régularité singulière. On mêla d'abord un peu de français au latin; on en accepta aussi peu qu'il était possible, juste autant qu'il était absolument nécessaire pour que le peuple, ignorant du latin, pût comprendre ou plutôt deviner le sens du drame et la

suite de l'action. Plus tard ce fut le contraire qui arriva, on mêla un peu de latin au français, on en conserva aussi peu qu'il était possible, juste autant qu'il était absolument nécessaire pour qu'un usage qui s'en allait en désuétude, celui du drame latin, parût encore à demi respecté. Et où relégua-t-on le latin dans ce drame d'*Adam?* Dans les chœurs, partie accessoire du drame; si accessoire que rien n'empêchait de la détacher tout à fait, et qu'on la détachait sans doute, lorsqu'on manquait de musique et de voix pour l'exécuter; dans les leçons, qu'un acteur isolé lisait ou disait, comme une sorte de formule, probablement sans que le peuple écoutât ce qu'il ne pouvait comprendre, ce qu'il n'était pas obligé de comprendre pour jouir du reste de l'œuvre. On sent la gravité de ce changement accompli. Le drame en français, c'est le théâtre décidément vulgarisé, mis à la portée de tous, soumis au goût et au jugement de tous. On ne viendra plus à la représentation pour voir et contempler, sans comprendre, avec le pieux et muet respect qui s'attache à une cérémonie liturgique, plus ou moins immuable et arrêtée dans ses formes. On s'y rendra pour se divertir, gravement ou joyeusement, mais toujours pour se divertir; et surtout, pour tout comprendre et pour tout juger. Le théâtre, au lieu de s'imposer à la vénération des fidèles, s'accommodera aux goûts du peuple.

Le théâtre français du XII° siècle ne nous a transmis avec le drame d'*Adam* qu'un très court fragment d'un mystère de la *Résurrection*[1]. Nous employons ce mot de *mystère*, mais en faisant observer qu'il n'était pas encore, à ce qu'il semble, usité dans ce sens.

Le morceau ne renferme que 366 vers; l'action s'étend depuis la requête présentée à Pilate par Joseph d'Arimathie jusqu'à l'envoi des soldats au tombeau du Christ. Tout est en français, sauf les noms des personnages, désignés en latin.

Deux choses sont remarquables dans ce fragment : le prologue, où nous pouvons constater le rapide développement, la complication croissante de la mise en scène; la narration

1. V. notice sur ce fragment, t. II, *Analyses*, XII° siècle.

qui se mêle sans cesse au dialogue, et dans la même forme de versification.

Le prologue annonce une mise en scène à peu près semblable à celle des grands Mystères du xv[e] siècle, par la division d'un espace, nécessairement assez vaste, en plusieurs scènes qui sont simultanément visibles au spectateur; et qui servent tour à tour à l'action, suivant qu'elle se transporte d'un lieu à un autre. Voici le texte de ce précieux document :

En ceste manere recitom
La seinte resurreccion.
Primerement apareillons
Tus les lius e les mansions :
Le crucifix primerement
E puis apres le monument.
Une jaiole i deit aver
Pur les prisons emprisoner.
Enfer seit mis de cele part,
E[1] mansions de l'altre part,
E puis le ciel; et as estals
Primes Pilate od ces vassals.
Sis u set chivaliers aura.
Caïphas en l'altre serra;
Od lui seit la juerie,
Puis Joseph, cil d'Arimachie.
El quart liu seit danz Nichodemes.
Chescons i ad od sei les soens.
El quint les deciples Crist.
Les treis Maries saient el sist.
Si seit pourvéu que l'om face
Galilée en mi la place;
Jemaüs uncore i seit fait,
U Jhesu fut al hostel trait;
E cum la gent est tute asise,
E la pés de tutez parz mise,
Dan Joseph, cil d'Arimachie,
Venge a Pilate, si lui die :

Ce sont en tout treize scènes distinctes : le ciel, l'enfer, le Calvaire, le sépulcre, la geôle, la Galilée, Emmaüs; et les six

1. Le texte porte *es*, F. Michel. traduit *et*. Ne faut-il pas lire *E*, ou *et*?

estals entre lesquels sont répartis les personnages. Les grands Mystères qu'on devait jouer en quatre ou cinq journées, deux siècles et demi plus tard, ne seront pas montés autrement, ni beaucoup plus compliqués quant à la mise en scène.

Mais voici ce que ce fragment présente de curieux et de particulier : c'est que le dialogue y est interrompu plusieurs fois par une narration qui est versifiée tout comme le dialogue. Ainsi le drame s'engage par l'entretien de Joseph avec Pilate :

JOSEPH.

Deus, qui des mains le rei Phraon
Salva Moysen e Aaron,
I sault Pilate le mien seignur,
E dignetez lui doinst e honur!

PILATUS.

Hercules, qui occist le dragon
E destruist le viel Gerion,
Doinst a celui ben e honur
Qui saluz me dit par amur!

Cet entretien fini, le dialogue s'interrompt et la narration reprend ainsi :

Dunt s'en alerent dous des serganz
Lances od sei en main portanz :
Si unt dit à Longin le ciu
Qu'unt trové seant en un liu :

Puis le dialogue reprend de nouveau, entre les soldats et Longin. Le drame est ainsi interrompu plus de vingt fois (dans le fragment seul que nous possédons) par de courts passages narratifs.

On ne sait comment expliquer cette bizarrerie. Faudrait-il penser que cette *Résurrection* était destinée à être lue, et non représentée? qu'elle n'est au fond qu'un pur récit, mêlé de dialogue, ainsi qu'il arrive dans tous les récits, et surtout dans nos anciennes épopées? Un tiers de la *Chanson de Roland* n'est-il pas en dialogue? Mais cette supposition n'est pas

plausible; outre que le fragment ne présente aucune de ces formules qui caractérisent le dialogue inséré dans une narration (comme *dit-il*, *répondit-il*, etc.), il est précédé de ce prologue, où est expliquée minutieusement la mise en scène de la représentation, preuve certaine que la *Résurrection* du XII[e] siècle était représentée, ou destinée à l'être. Comment donc justifier la présence de la narration dans le dialogue ?

Il nous paraît que le drame d'*Adam* explique ici la *Résurrection*, dont il est d'ailleurs contemporain. On a vu le rôle qu'y joue le *lecteur*, chargé de relier les scènes les unes aux autres par une leçon, fragment narratif, tiré de l'Écriture, qu'il lisait en latin; et après laquelle le chœur chantait le *verset*, également en latin, et tiré de la Bible. La narration rimée tient dans cette *Résurrection* la place que la leçon latine occupe dans *Adam*. Seulement, elle est en vers et en français; ce qui pourrait être l'indice de l'antériorité du drame d'*Adam*. Il n'y a plus en latin que les noms des personnages. Un acteur spécial, le *meneur du jeu*, comme on l'appela plus tard, devait réciter chaque couplet narratif entre les couplets dialogués.

Toutefois nous ne voudrions rien affirmer sur une question si délicate et qui a divisé les plus habiles. Si les passages narratifs étaient en simple prose, on croirait qu'ils n'ont d'autre objet que d'éclairer les acteurs sur les mouvements qu'ils ont à faire, les innombrables allées et venues qu'ils doivent exécuter d'une *mansion* à une autre. En effet, ces passages n'ajoutent rien aux événements; ils ne sont qu'une glose du texte. Ils reviennent tous à ces mots : *tel personnage fait ceci et puis dit :* et le dialogue reprend. Mais suffit-il que la narration soit en vers pour perdre entièrement ce caractère d'une didascalie tout accessoire? Il faut remarquer d'abord que le dialogue se suit d'un bout à l'autre et qu'on pourrait supprimer la narration sans porter atteinte à la clarté du drame. On la supprima quelquefois peut-être. En effet, jamais les vers de la narration ne riment avec ceux du dialogue. Il n'y aurait rien de plus aisé que de détacher les deux parties l'une de l'autre.

On peut aussi penser que le moyen âge n'attachait pas à la forme versifiée l'importance que nous lui attribuons. Les vers sont la langue naturelle des littératures naissantes. Dans les Mystères du XVe siècle publiés par Jubinal, nous trouverons encore plus d'une rubrique en vers. Il n'est donc pas impossible que l'auteur ait mis en vers les rubriques de cette *Résurrection* du XIIe siècle sans pour cela les destiner aux spectateurs[1].

A d'autres points de vue ce petit drame est remarquable. On n'y trouve pas la moindre trace du comique qui devait plus tard égayer et quelquefois déshonorer les Mystères. Le respect du texte sacré s'accuse par de nombreuses citations de versets de l'Évangile écrits à la marge. Le style est d'une grande simplicité ; la marche de l'action est assez vive, et le drame est bien conduit. Malheureusement il s'arrête après l'arrivée des soldats au sépulcre ; le reste est perdu.

Ainsi, du XIIe siècle, il nous reste un seul Mystère complet. Il nous en reste deux du XIIIe siècle : le *Jeu de saint Nicolas* par Jean Bodel et le *Miracle de Théophile*, par Rutebeuf[2].

Jean Bodel[3] vivait au XIIIe siècle, probablement dans la première moitié du siècle. Arras, sa ville natale, capitale de l'Artois, était alors la résidence d'une noblesse élégante et d'une opulente bourgeoisie. Le commerce et l'industrie y étaient florissants ; la poésie, en grand honneur. Une chanson du temps, œuvre anonyme, un peu irrévérencieuse, mais très singulière, met en scène Dieu le père qui, se sentant malade, veut, pour se guérir, apprendre à faire des chansons. Il descend du ciel à Arras, et s'y met à l'école des poètes de cette ville :

Arras est escole de tous biens entendre ;
Quant on veut d'Arras le plus caitif prendre,
En autre païs se puet por boin vendre

1. O. Leroy ne voyait dans la *Résurrection* qu'un récit mêlé de dialogue. Magnin pensait que les parties narratives étaient des avis donnés par le poète au *lecteur* ou meneur du jeu.

2. Le théâtre d'Adam de la Halle appartient à l'histoire de la comédie.

3. On trouve Jean Bodel et Jean Bodiaus. C'est le même nom ; Bodiaus est le cas sujet ; Bodel le cas régime.

On voit les honors d'Arras si s'estendre,
Je vi l'autre jor le ciel la sus fendre :
Dex voloit d'Arras les motés aprendre.[1]

Jean Bodel paraît avoir joui largement de cette vie facile et joyeuse. On n'oserait l'accuser pourtant de s'être endormi dans les plaisirs; car il venait d'attacher la croix rouge à sa robe, et se disposait à partir pour la Terre sainte quand une affreuse maladie, la lèpre, en le frappant, mit fin à ses projets et à son bonheur. « Quant aucuns devient mesiaus, dit Beaumanoir,... sitost comme il est pris de cele maladie, il est mors quant au siècle[2]. » Retranché dans une léproserie de la société des vivants, le pauvre poète y mourut, obscurément, nous ne savons dans quelle année du XIIIe siècle[3]. En quittant le monde, il avait adressé à ses amis et à ses concitoyens une pièce touchante, qu'il appelle son *Congé*. Il y regrette son pieux dessein rompu :

Mès j'ai fait mon pelerinage.
Diex m'a defendu le passage
Dont bone volenté avoie.

Il y raconte le mal affreux qui l'a envahi.

Et Diex qui toute riens sormonte
En penitance le me conte!
Quar trop aroie en deux infers!

Avant sa séquestration, Jean Bodel avait publié, outre des chansons assez gracieuses, une vaste épopée, la *Chanson des Saisnes* ou Saxons, et un drame, le *Jeu de saint Nicolas*. Tant qu'on n'a pas connu le Mystère d'*Adam*, le *Jeu de saint Nicolas* passa pour le plus ancien mystère écrit en français qui nous fût parvenu.

1. *Théâtre français au moyen âge*, par Monmerqué et F. Michel, p. 22.
2. *Hist. litt. de la France*, XX, 606.
3. Rien n'indique même quelle est la croisade à laquelle il devait s'associer M. P. Paris (*Hist. litt. de la France*, t. XX, p. 610) désigne la 4e (1204), Monmerqué la 8e (1270); l'un et l'autre sans preuves convaincantes.

J'ai déjà eu l'occasion de dire que saint Nicolas était très populaire au moyen âge. Il l'est resté dans quelques provinces, en Lorraine, par exemple, où sa fête est, encore à présent, l'époque la plus joyeuse de l'année. Autrefois, dans tous les pays, cette fête était célébrée, même dans l'Église, avec une bruyante allégresse. Le patronage qu'on attribuait au saint sur la jeunesse ne devait pas peu contribuer à égayer la solennité. De là le grand nombre de jeux dramatiques dont saint Nicolas était le héros et que représentaient les écoliers au jour de sa fête. Nous connaissons déjà les quatre *miracles* latins de saint Nicolas recueillis dans un manuscrit du XIIe siècle de l'abbaye de Fleuri-sur-Loire; et le drame latin, mêlé de français, d'Hilarius. Au XIIIe siècle, Jean Bodel reprit le sujet traité ou plutôt ébauché par Hilarius, et dans l'un des miracles de Fleuri : saint Nicolas, gardien fidèle du trésor d'un mécréant. L'œuvre qu'il composa sur cette matière connue fut tout à fait neuve et des plus étranges[1].

Elle est précédée d'un prologue que dit le *preecieres* (prêcheur ou prédicateur), personnage accessoire que nous retrouverons dans les miracles de Notre-Dame, et qui n'a guère ici d'autre rôle que celui d'un régisseur, ou *meneur du jeu.*

Le prologue nous apprend que la pièce était représentée le jour de la Saint-Nicolas :

Nous volommes parler anuit,
De saint Nicolai le confès...
... Signeur, che trouvons en le vie
Del saint dont anuit est la veille.

Dans le prologue, le prêcheur analyse d'avance la pièce. Le moyen âge ne se souciait pas plus que l'antiquité n'avait fait, de surprendre le spectateur. La surprise est, en littérature, un procédé tout moderne. Nous voyons, dans les chansons de geste, les poëtes annoncer d'avance toutes les péripéties du poëme. Au théâtre, ils faisaient de même. On savait d'avance ce qui devait se passer; on en était soigneusement pré-

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. III. *Analyses*, XIIIe siècle.

venu. Rien n'étonne davantage le goût moderne, et notre curiosité un peu enfantine qui met aujourd'hui presque tout le plaisir du lecteur ou du spectateur dans l'inconnu du dénouement.

Dans l'œuvre de Bodel, entièrement dégagée de toute influence et même de tout souvenir liturgique, le miracle n'est plus qu'un prétexte à d'ingénieux développements.

Évidemment l'auteur exécutait une commande : il devait fournir un jeu dramatique pour une fête de saint Nicolas ; il y fallait bien parler de saint Nicolas. Il se soumit à la tradition. Mais l'intérêt de son drame fut volontairement placé en dehors de la légende. Il chercha d'abord à toucher les spectateurs par un tableau des chrétiens aux prises, dans la terre sainte, avec les infidèles ; en ce temps où la croisade était dans toutes les âmes, quoi de plus émouvant qu'une scène de cette nature ? Ensuite il les amusa par un tableau plein de vie et de réalité des mœurs de leur ville et de leur temps ; par une peinture animée des jeux et des querelles d'un cabaret flamand. On était ainsi tour à tour ému et réjoui. Par quelle incohérence de moyens, nous n'aurons pas besoin de le faire remarquer ! Toute espèce d'unité est inconnue à Jean Bodel, et il use, avant Shakespeare, des plus grandes hardiesses de Shakespeare.

L'action s'ouvre aussitôt après le prologue. Le courrier Aubéron annonce au roi (musulman ou païen ; la littérature du moyen âge confond toujours les deux religions) « que les chrétiens ont envahi et ravagent sa terre. » Le roi tout effrayé va consulter la statue de Tervagant, l'un des dieux fabuleux que la poésie prêtait aux musulmans. Son sénéchal est avec lui. Ils invoquent l'idole ; le roi la supplie de répondre :

> Se je doi gaagnier, si ri ;
> Et se je doi perdre, si pleure.
> Senescal, que vous est avis ?
> Tervagan a ploré et ris.

Le sénéchal augure que le roi sera d'abord vainqueur, puis se fera chrétien. Une seconde fois nous sommes avertis du dénouement.

On s'apprête à la guerre; le hérant Connart proclame le ban du roi. Le courrier Aubéron va convoquer les émirs ses vassaux. Il part en disant :

Sire, n'en doutez ja; nus cameus une lieue
N'est tant isniaus de courre que je ne raconsieue
Derrier moi ne le meche devant demie lieue.

Après ce timide essai de couleur locale, le poète s'abandonne franchement à son instinct; et sans quitter l'Orient, nous transporte en pleine Flandre, à la porte d'un cabaret. Les Arabes ne boivent pas de vin; mais Jean Bodel l'ignore ou ne s'en soucie guère. Son tavernier crie à pleins poumons :

Chaiens fait bon disner, chaiens
Chi a caut pain et caut herens,
Et vin d'Aucheurre a plain tonnel.

Le courrier boit; il joue pour payer son écot; il gagne et il s'éloigne de fort belle humeur. Le voilà devant les quatre émirs, qu'il visite successivement : celui d'Iconium; celui d'Orcanie; l'émir d'Oliferne et l'émir de l'Arbre-Sec (un lieu mystérieux, qu'on plaçait près d'Hébron et du tombeau de Loth). Les quatre émirs accourent vers le roi, suivis de leurs armées. En un moment la scène est transformée en champ de bataille. Le sénéchal excite les Sarrasins au nom de Mahomet; l'armée chrétienne appelle Dieu au secours de sa cause. Il y a là dans l'œuvre de Bodel des vers qu'on peut comparer aux plus beaux que le moyen âge ait écrits. Voici d'abord l'invocation des chrétiens :

— Sains sepulcres, aïe! Segneur, or du bien faire!
Sarrasin et paien vienent pour nous fourfaire.
Vés les armes reluire : tous li cuers m'en esclaire.
Or le faisons si bien que no proueche i paire.
Contre chascun des nos sont bien. C. par devise.

Un chrétien reprend seul :

— Segneur, n'en doutés ja, vés chi vostre juise :

Bien sai tout i morrons el Dame Dieu serviche,
Mais mout bien m'i vendrai, se m'espée ne brise.
Ja n'en garira. I. ne coiffe ne haubers.
Segneur, el Dieu serviche soit hui chascuns offers!
Paradys sera nostres, et eus sera ynfers.
Gardés, al assauler, qu'il encontrent no fers.

Un jeune chrétien, « nouveau chevalier », dit alors ces beaux vers :

— Segneur, se je sui jones, ne m'aiés en despit;
On a véu souvent grand cuer en cors petit.
Je ferrai cel forcheur, je l'ai piecha eslit;
Sachiés je l'ochirai, s'il anchois ne m'ochist.

Là-dessus un ange apparaissait au-dessus des escadrons chrétiens, et leur parlait ainsi dans un rythme nouveau :

— Segnur, soiés tout asséur,
N'aiés doutanche ne péur.
Messagiers sui Nostre Segneur,
Qui vous metra fors de doleur.
Aiés vos cuers fers et creans
En Dieu. Ja pour ches mescreans
Qui chi vous vienent à bandon
N'aiés les cuers se séurs non.
Metés hardiement vos cors
Pour Dieu, car chou est chi li mors
Dont tout li pules mourir doit
Qui Dieu aime de cuer et croit.

Les chrétiens ensemble interrogeaient l'ange :

— Qui estes-vous, biau sire, qui si nous confortés,
Et si haute parole de Dieu nous aportés?
Sachiés se chou est voirs que chi nous recordés,
Asseur recheverons nos anemis mortés.

L'ange répondait ainsi :

— Angles sui a Dieu, biaus amis;
Pour vo confort m'a chi tramis.
Soiés séur, car ens es chiex

Vous a Diex fait sages esliex.
Alés, bien avés conmenchié;
Pour Dieu serés tout détrenchié;
Mais le haute couronne arés.
Je m'en vois; a Dieu demourés.

Ils combattent, ils meurent; et l'ange entonne sur leurs cadavres ce chant de gloire et de pitié :

A! chevalier qui chi gisiés,
Com par estes bon éuré!
Comme or ches euvres despisiés
Le mont ou tant avés duré!
Mais pour le mal k'éu avés,
Mien ensiant, très bien savés
Quels biens chou est de paradys,
Ou Diex met tout les siens amis.
A vous bien prendre garde doit
Tous li mons et ensi morir,
Car Dieus mout douchement rechoit
Chiaus qui o lui vœlent venir.
Qui de bon cuer le servira
Ja se paine ne perdera,
Ains sera ès chieus couronnés
De tel couronne comme avés.

Toute cette scène est admirable, égale aux plus belles pages de la *chanson de Roland*. Elle a fort préoccupé la critique, il y a quelque trente ans. Monmerqué, premier éditeur du drame, et Le Roy (auteur des *Études sur les mystères*) pensaient qu'il y avait, dans ces beaux vers, dans cette défaite glorieuse qu'essuient les chrétiens dans la pièce, une allusion à la bataille de la Massoura, que perdit l'armée de saint Louis en 1250. C'est une pure hypothèse, qu'il est aussi difficile de prouver que de détruire; car on ignore, à cinquante années près, l'époque exacte où vécut Jean Bodel, et quelle est la croisade à laquelle il dut se joindre. Le Roy, entraîné plus loin encore par son imagination, supposait que le *jeune chrétien*, *nouveau chevalier*, qui se vante si noblement, quatre siècles avant Rodrigue, d'être brave dès la fleur de l'âge, représentait, par une allusion directe, Robert d'Artois, frère de saint Louis, tué à la

bataille de la Massoura. Mais Robert d'Artois, né en 1216, avait déjà trente-quatre ans en 1250; et il était chevalier depuis treize ans, ayant reçu cette dignité en 1237.

Il ne faut pas que la très belle scène héroïque et militaire que nous avons citée fasse illusion d'ailleurs sur la portée de cette pièce. Les scènes populaires, familières, vulgaires et même tout à fait basses, en occupent plus des trois quarts. Comme le fait très bien remarquer Magnin, c'est à tort que Monmerqué « trop préoccupé de ce premier vers du prologue :

Oiiez, oiiez, seigneur et dames,

a pensé que Jean Bodel avait destiné son ouvrage aux manoirs à tourelles des châtelains. Ce vers n'est qu'un compliment banal adressé par le poète à un auditoire parfaitement plébéien. Dans la même pièce, des ribauds qui trinquent au cabaret se traitent de *seigneurs*, et un héraut du roi sarrasin commence un cri public par ces mots : *Oiiez, oiiez, segnur trestut !* »

Aussi est-ce à tort que Le Roy, dans l'enthousiasme que lui inspiraient les beaux vers sur la croisade, allait jusqu'à hasarder, à propos de notre mystère, les mots de *tragédie nationale*. On gâte les meilleures causes par de telles exagérations. Non, l'œuvre de Jean Bodel n'est pas du tout une tragédie nationale. Le souffle du poète est trop court, et son inspiration n'est pas assez épurée. Lui-même n'a pas visé si haut. C'est par caprice, et presque par hasard qu'il s'élève au sublime. Son vrai domaine est la réalité exacte et vivante, mais peu poétique. Le champ de bataille, où les chrétiens combattaient et mouraient, va bientôt demeurer désert; et nous allons nous retrouver dans les cabarets flamands. Voici par quelle invention singulière.

Tous les chrétiens ont péri : les vainqueurs en parcourant le champ de bataille n'y trouvent plus qu'un seul vivant. C'est un vieillard à genoux devant une statue de saint Nicolas (car il faut bien qu'enfin le héros de la fête, saint Nicolas, entre en scène.) On amène le chrétien devant le roi musulman, qui

le raille sur la foi qu'il a mise en cette image. Le chrétien répond en vantant le pouvoir de saint Nicolas; et surtout sa vigilance à garder tous les objets qu'on lui confie. Le roi, qui est en belle humeur, veut mettre le saint à l'épreuve; en attendant, il confie le chrétien à son tourmenteur juré, qui s'appelle tout simplement Durand. L'ange apparaît dans la prison, et réconforte le captif, en lui promettant qu'il convertira les infidèles à la vraie foi. Pendant ce temps, Connart, le crieur du roi, annonce à toute la terre que le trésor royal est ouvert; qui veut prendre, y prenne : l'argent n'est plus gardé que par la statue de saint Nicolas, que le crieur appelle un *Mahomet cornu*, par allusion à la mitre épiscopale.

Nous voici de nouveau dans une taverne, en bien mauvaise compagnie, entre Caignet, valet du cabaretier, et trois pendards, joueurs, voleurs et ivrognes, qui s'appellent Cliquet, Pincedés, Rasoir. Nous sommes loin des martyrs et des preux. Mais la poésie a plus d'un langage; celui-ci est encore d'un poète. Avec quelle verve Raoulet, le crieur aux gages du tavernier, annonce et vante le vin de son patron[1] !

Le vin aforé de nouvel,
A plain lot et a plain tonnel,
Sage, bevant, et plain, et gros,
Rampant comme escuireus en bos,
Sans nul mors de pourri ne d'aigre,
Seur lie court et sec et maigre,
Cler con larme de pecheour
Croupant seur langue a lecheour :
Autre gent n'en doivent gouster!
Vois con il mengue s'escume
Et saut et estinchele et frit :
Tien le seur le langue. I. petit,
Si sentiras ja outre vin!

Ces vers sont du bon cru (pour continuer la métaphore).

1. « Les crieurs de vin crient à gorge déployée le vin trempé qu'ils ont dans leurs tavernes, l'offrant à quatre, à six, à huit et à douze sous, frais tiré du tonneau dans le verre, afin de tenter les gens (Jean de Garlande, cité par Wright, *Histoire de la caricature*, trad. O. Sachet, p. 125, 2e édit.).

C'est de la poésie bachique, mais c'est de la poésie ; on dirait déjà la veine grossière mais franche de Villon.

Malheureusement la scène est bien longue : les trois voleurs boivent et jouent, s'injurient, se querellent, et n'ont pas de quoi payer leur écot. Nous ne comprenons pas grand'chose à la conversation de ces honnêtes gens; car ils causent dans la langue spéciale des voleurs, en argot. On dit que l'argot a beaucoup changé depuis six siècles. Les érudits qui s'occupent de ces curiosités, trouveront dans ce morceau une ample matière à leurs recherches.

Cliquet, Pincedés, Rasoir, vont voler le roi pour payer leur hôte; ils reviennent chargés d'or, jouent et boivent encore, et finissent par s'endormir. Au même instant le sénéchal du roi s'éveille; il voit qu'on a volé le trésor, et court l'annoncer au roi. Le chrétien est ramené, condamné à mourir dans les tourments. Il invoque saint Nicolas, pendant que le bourreau l'injurie. L'ange lui apparaît, et lui dit de prendre courage : saint Nicolas veille sur lui.

En effet les voleurs sont tout à coup réveillés par une apparition terrible. Le saint est devant eux, qui leur crie qu'ils seront pendus, s'ils ne reportent le trésor. Ils obéissent à la peur; mais leur docilité n'est pas très édifiante; car en s'éloignant, ils projettent de nouveaux vols.

Le trésor est retrouvé; il paraît même qu'il est doublé. Le roi fait grâce au chrétien, que Durand, le bourreau, est bien fâché de voir hors de ses griffes. Ce n'est pas assez pour la satisfaction des spectateurs. Le roi se convertit; trois de ses émirs en font autant sur l'heure. Le quatrième hésite un peu, mais on lui force la main. La statue du dieu Tervagant est jetée à bas de son piédestal, et les nouveaux convertis vont chercher le baptême en chantant un *Te Deum*.

Ce qui nous frappe avant tout dans le *Saint Nicolas*, c'est l'originalité de l'œuvre. L'auteur nous a donné le premier, trois siècles et demi avant Shakespeare, six cents ans avant les romantiques, je ne dis pas la théorie (en ce temps-là on ne faisait pas de théories littéraires), mais l'exemple du drame, tel que les modernes ont cru l'inventer vers 1827.

Les romantiques s'abusaient donc sur la nouveauté de leur système dramatique. Quand ils proclamaient, avec beaucoup d'exagération, la fusion du tragique et du comique une loi nécessaire à la vérité du théâtre, ils érigeaient seulement en principe ce que Jean Bodel, dès le temps de saint Louis, peut-être dès le temps de Philippe-Auguste, avait mis en pratique dans son drame de *Saint Nicolas*. Le ciel et la terre, tous les rangs et toutes les classes y sont mêlés et confondus : un ange, un saint, un roi, quatre émirs; des armées, un cabaretier, son valet, deux crieurs publics, trois voleurs et un bourreau. Les modernes se sont plaints que le théâtre français fût trop uniformément aristocratique; on n'y voyait que des rois ou des héros; le drame du moyen âge, celui de Jean Bodel en particulier, ne méritent pas ce reproche.

Le drame romantique voulut avec raison s'affranchir de l'unité de temps, de la loi des vingt-quatre heures. Ici, quoique la pièce ne renferme que quinze cents vers, le poète trouve le temps de rassembler quatre armées des quatre bouts du monde musulman, de battre et de tuer tous les chrétiens, et de laisser encore deux journées s'écouler après leur défaite.

Le drame romantique s'affranchit aussi de l'unité de lieu, qui avait emprisonné la tragédie dans le fameux vestibule d'un palais « à volonté ». Dans la pièce de Jean Bodel, la scène change, ou, plus exactement, l'action se transporte trente-huit fois; elle est tour à tour placée dans les lieux les plus divers: dans le palais du roi; sur une route, devant un cabaret; chez les quatre émirs d'Iconium, d'Orcanie, d'Oliferne et de l'Arbre-Sec; dans le camp chrétien, dans le camp païen; dans une prison, dans une taverne, etc.

Enfin le drame romantique a réclamé le droit de puiser ses inspirations à deux sources que la tragédie classique avait négligées; l'histoire et la vie commune. La tragédie classique faisait essentiellement son objet du soin d'analyser et de mettre en jeu les passions intérieures d'une âme héroïque. Elle s'agitait dans un monde presque abstrait; elle n'empruntait à l'histoire qu'un cadre et des noms; et ne de-

mandait rien à la vie familière et commune. Le drame romantique a déclaré qu'il venait réagir contre ce dédain. Il a voulu avant tout être historique et vivant. Jusqu'où il a réussi à être exact dans l'histoire et réel dans la vie, c'est un autre point à débattre. Je me borne à remarquer que Jean Bodel, au XIIe siècle, avait réalisé les théories du XIXe. L'intérêt de sa pièce est double, et repose à la fois sur une émouvante allusion aux malheurs des croisés, écrasés en terre sainte par les musulmans; et sur une exacte peinture des mœurs et des habitudes populaires du temps et de la province où vivaient l'auteur et les spectateurs. Certes il y avait dans cette entreprise quelque chose de hardi et d'ingénieux: unir ainsi comme les deux extrémités de l'âme humaine, montrer ce qu'il y a de plus haut, de plus sublime, à côté de ce qu'il y a de plus vulgaire, et même de plus infâme; faire défiler devant les spectateurs, les ivrognes et les cabaretiers, après les preux et les martyrs; c'était peut-être tenter une œuvre impossible, mais qui assurément n'était point le fait d'un poète sans génie et d'une âme commune.

D'ailleurs on se tromperait en pensant que la tentative de Bodel fût volontaire et raisonnée; que le drame naquit chez lui, comme en 1830, d'un effort de l'étude et de la volonté. Il n'en fut rien, cette création fut toute spontanée chez cet homme et à cette époque. Quiconque a observé les jeux des enfants, le croira sans difficulté. Ce sont les enfants qui rient et pleurent en même temps; ce sont eux que les choses touchantes émeuvent le plus et que les choses gaies jettent dans la joie la plus folle. Dans leurs jeux, l'imagination ne connaît aucune limite, aucun frein; elle peut tout, sans les étonner; ils se supposent tour à tour à la place des personnages les plus divers; rois, soldats, mendiants, serviteurs. Le lieu ne les enchaîne point; ils se transportent, en un moment, à tous les bouts du monde, et même en des pays dont ils n'ont aucune connaissance, et dont parfois ils inventent jusqu'au nom. Qu'on ne dise pas que ces prodiges de fantaisie sont le fait d'enfants rêveurs et particulièrement doués du côté de l'imagination. Les petites têtes les plus ordinaires, celles qui

plus tard seront le plus fermées à toute poésie, se prêtent, dans les premiers ans, à ces inventions capricieuses.

Sans exagérer la naïveté du XIII[e] siècle, on peut dire que, dans l'ordre littéraire au moins, l'âme de ce siècle était plus voisine de l'enfance que n'est la nôtre. Et c'est peut-être pourquoi le drame, avec toutes ses libertés et toutes ses licences, avec toutes les concessions qu'il demande à la bonne foi et à la crédulité du spectateur, y put naître et se développer spontanément. Il en est tout autrement de nos jours, où l'extrême maturité de l'art nous a ramenés, comme il arrive, vers une forme qui avait été celle de l'enfance de l'art. Mais ce n'est pas par une inspiration naïve; c'est au contraire à force d'étude et de critique, et par un travail qui laisse trop souvent deviner l'effort et la contrainte, que les poètes, sans un complet succès, jusqu'à présent du moins, ont essayé de rajeunir et de ressusciter (en croyant la créer) cette forme dramatique que le vieux Bodel avait depuis longtemps trouvée sans y penser.

La seconde pièce conservée du théâtre du XIII[e] siècle est l'œuvre de Rutebeuf.

L'histoire de Rutebeuf est inconnue. Par un singulier hasard, aucun de ses contemporains n'a prononcé son nom. Fauchet le premier le nomme, à la fin du XVI[e] siècle. On sait seulement qu'il vécut pauvre, à Paris, et que ses poésies, d'après les allusions qu'elles renferment, durent être composées entre ces deux dates extrêmes : 1255 et 1280. Il était né probablement à Paris, ou aux environs : sa langue est le pur dialecte de l'Ile-de-France.

Le *miracle de Théophile* est la seule pièce écrite pour le théâtre[1] qui nous soit parvenue de lui.

On appelait *miracle*, au moyen âge, le récit de quelque fait surnaturel attribué à la Vierge ou aux saints. Quand la narration, se transformant, était mise en drame, comme c'est ici le cas, le drame conservait le même nom. Le genre des miracles dramatiques paraît avoir fleuri surtout au XIV[e] siècle et en

1 Voy. Notice sur cette pièce, t. II. *Analyses*, XIII[e] siècle.

l'honneur de la Vierge. Mais l'œuvre que nous allons analyser montre que dès le XIIIe siècle on écrivait des *miracles de Notre-Dame* en vue de la représentation[1].

Il est probable qu'on les jouait déjà dans des *puys*, comme on fit au siècle suivant; mais le fait n'étant pas prouvé, nous ne parlerons de ces sociétés semi-dramatiques et semi-religieuses, qu'en étudiant les miracles du XIVe siècle.

L'histoire de Théophile, prêtre ambitieux qui vendit son âme au diable pour conserver une charge perdue, et, après sept ans, se repentit, et obtint son salut par l'intercession de Marie, était très populaire dans toute la chrétienté au moyen âge, et tous les arts, la poésie, la sculpture, la peinture sur vitraux l'avaient retracée à l'envi. Toutefois Rutebeuf paraît l'avoir le premier mise à la scène. Son drame est court (six cent soixante-six vers), composé sans art, mais non sans vivacité, d'un petit nombre de scènes nullement liées entre elles, mais conçues fortement une à une et écrites dans une langue excellente, à part quelques couplets ornés d'allitérations fastidieuses. Les vers, très variés de coupe et de mesure, offrent en général des rythmes fort heureux.

Quant à la conception du drame et en particulier du caractère principal, elle est curieuse et tout à fait conforme à la façon singulière dont le moyen âge entendait la révolte d'une âme humaine contre l'autorité divine. Les esprits les plus hardis (tel que fut Rutebeuf, l'audacieux adversaire des ordres religieux) ne supposaient jamais que l'incrédulité pût être le principe et la cause de la désobéissance. Théophile n'est pas du tout un docteur Faust, un désespéré moderne, doutant de tout et méprisant tout, parce qu'il croit tout connaître. Théo-

1. Au reste, nous avons déjà rencontré parmi les drames liturgiques quatre *miracles* de saint Nicolas, qu'on jouait au monastère de Fleuri, et un cinquième qui est l'œuvre d'Hilarius, et qui probablement devait être destiné à enrichir quelque répertoire scolaire. Depuis longtemps les étudiants anglais représentaient des *miracles*. Me Geoffroi du Mans, docteur de Paris, avait fait jouer à Saint-Alban (Dunstaple) un miracle de sainte Catherine vers 1100. On possède un vieux sermon anglais contre ces jeux (V. *Latin stories*, c. III, et *Reliq. antiquæ*, t. I, p. 42-57. *Hist. litt. de la France*, t. XXIV, p. 453). Nous avons perdu plus d'un miracle du XIVe siècle. En 1290 et 1302, les bourgeois de Cahors représentèrent un miracle de saint Martial qui ne nous est pas parvenu.

phile est croyant, profondément sincère et orthodoxe dans sa foi. Il croit en Dieu, à sa justice, à l'enfer, il sait qu'il voue son âme « à la noire maison, au hideux manoir, où jamais le soleil ne luit », il s'affirme à lui-même sa foi. « Ce n'est pas fable, » et pourtant la tentation est trop forte, elle triomphe; et l'ambition, la soif de la vengeance et du pouvoir l'entraînent à tout braver, à appeler Satan et à déclarer la guerre à Dieu.

La pièce, sans prologue, s'ouvre par l'explosion de fureur où Théophile s'abandonne en apprenant sa disgrâce. Il y a là des traits d'une remarquable énergie.

Ahi! ahi! Diex, rois de gloire,
Tant vos ai éu en memoire,
Tout ai doné et despendu,
Et tout ai aus povres tendu,
Ne m'est remez vaillant. I. sac
Bien m'a dit li evesque : « Eschac, »
Et m'a rendu maté en l'angle;
Sanz avoir m'a lessié tout sangle.
Or m'estuet-il morir de fain,
Se je n'envoi ma robe au pain!
Et ma mesnie que fera?
Ne sai se Diex les pestera.
Diex! Oïl; qu'en a il a fere?
En autre lieu les covient trere
Ou il me fet l'oreille sorde,
Qu'il n'a cure de ma falorde;
Et je li referai la moe.
Honiz soit qui de lui se loe!
N'est riens c'on por avoir ne face.
Ne pris riens Dieu ne sa manace,
Irai-je me noier ou pendre?
Je ne m'en puis pas a Dieu prendre,
C'on ne puet a lui avenir.
Ha! qui or le porroit tenir
Et bien batre a la retornée,
Mult auroit fet bone jornée.
Mès il s'est en si haut leu mis
Por eschiver ses anemis
C'on n'i puet trere ne lancier.
Se or pooie a lui tancier,
Et combatre et escremir.

La char li feroie fremir!
Or est lasus en son solaz;
Laz chetis! et je sui ès laz
De povreté et de soufrete!

Théophile, dans son désespoir impie, va trouver un sorcier nommé Salatin qui, dit le texte, « parloit au deable quand il voloit ».

Le magicien offre à Théophile de lui faire restituer ses honneurs, et de lui en procurer de plus grands encore, s'il consent à renier Dieu, à devenir « mains jointes » l'homme du démon. Théophile accepte un rendez-vous pour le lendemain avec le diable. Resté seul, il demeure en proie à une cruelle anxiété. Doit-il renier son Dieu? Doit-il abandonner sa vengeance?

Or dit qu'il me fera ravoir
Et ma richece et mon avoir;
Ja nus n'en porra riens savoir.
    Je le ferai.
Diex m'a grevé, je l'greverai;
Jamès jor ne le servirai:
    Je li ennui.
Riches serai se povre sui.
Se il me het, je harrai lui.
    Preigne ses erres
Ou il face movoir ses guerres;
Tout a en main et ciel et terres;
    Je li claim cuite,
Se Salatins tout ce m'acuite
    Qu'il m'a promis.

On remarquera ce rythme heureux, qui interrompt les vers de huit syllabes par un petit vers de quatre, rimant avec les suivants.

Ainsi l'ambition l'emporte et la soif de la vengeance. Le jour se lève; l'heure du rendez-vous est venue, Salatin amène Théophile au diable qui se moque, en vrai Méphistophélès, de l'effroi de sa victime:

Venez avant, passez grant pas.
Gardez que ne resanblez pas

Vilain qui va a offerande...

Théophile se rassure; il fait hommage au diable, et sur la demande expresse de Satan, lui remet des lettres écrites et signées de son sang, qui témoigneront du pacte infernal. Satan le congédie :

Va t'en! tu seras seneschaus!
Lai les biens et si fai les maus:
Ne juge ja bien en ta vie;
Que tu feroies grant folie
Et si feroies contre moi.

Le diable disparaît. Nous voyons aussitôt l'évêque ordonner à son serviteur Pinceguerre d'aller chercher Théophile, auquel il veut restituer sa charge. Le poète a voulu frapper l'esprit du spectateur en montrant l'efficacité soudaine du pacte avec le diable. En un moment l'esprit de l'évêque est changé pour Théophile; et Théophile lui-même est changé en un moment. Il est devenu tout à fait méchant. Il accueille brutalement le serviteur de l'évêque; il reçoit la charge qu'on lui rend, avec des paroles haineuses; il en abuse pour faire le malheur de tous ceux sur qui s'étend son pouvoir. Le sénéchal de l'Église jugeait les vassaux d'Église. Théophile devient pour eux en un jour le plus inique et le plus arrogant des juges. La première partie du drame se termine sur les querelles qu'il leur cherche et les injures qu'il leur prodigue.

Sept ans sont écoulés. Théophile, chargé de son crime, en traîne le pesant repentir. Il n'ose s'adresser à Dieu qu'il a renié; il va se prosterner dans une chapelle de Notre-Dame. Il éclate en lamentations. La variété des rythmes est dans ce drame extrêmement remarquable. Ici la douleur s'exhale par des strophes de quatre vers, construites sur une seule rime quatre fois répétée :

Hé! Diex, que feras tu de cest chetis dolent
De qui l'ame en ira en enfer le boillant,
Et li maufez l'iront a leur piez defoulant?
Ahi! terre, quar œuvre, si me va engloutant

Malheureusement quelques beaux vers épars sont gâtés par un abus insensé de l'allitération; par une recherche puérile de l'onomatopée et de la rime riche. Il faut au moins donner un exemple de ce défaut :

> Ors sui, et ordoiez doit aler en ordure;
> Ordement ai ouvré, ce set cil qui or dure
> Et qui toz jors durra : s'en aurai la mort dure,
> Maufez! com m'avez mort de mauvese morsure.

Il faut franchir six cents ans et arriver aux moins bons des versificateurs contemporains pour trouver dans la poésie française les mêmes affectations. Mais on les trouve.

Enfin le coupable repentant ose élever les yeux vers Marie; prosterné devant elle, il lui adresse une longue prière, dont le fond est sans valeur au point de vue littéraire, mais dont le rythme est plein de grâce. Chaque stance est de douze vers; et construite sur deux rimes; citons une strophe où reparaît la comparaison chère au moyen âge, de la vierge Marie avec une verrière.

> Si com en la verrière
> Entre et reva arrière
> Li solaus, que n'entame,
> Ainsinc fus virge entière
> Quant Diex, qui ès ciex ière
> Fist de toi mère et dame;
> Ha! resplandissant jame,
> Tendre et piteuse fame,
> Quar entent ma proière;
> Que mon vil cors et m'ame
> De pardurable flame
> Rapelaisses arrière.

Touchée de ces plaintes et de ce repentir sincère, Notre-Dame parle à Théophile, d'abord presque durement; puis avec douceur et pitié; elle promet au malheureux d'arracher au démon le pacte qu'il a signé. Satan cède, non sans résistance, aux menaces de la Vierge, plus puissante que lui. Marie rend la charte au pécheur, en lui ordonnant de

la porter à l'évêque, qui la lira devant le peuple, afin de prévenir à jamais de si funestes accords.

Cette seconde partie du drame, la pénitence de Théophile, nous satisfait moins que l'énergique tableau de sa chute. Nous restons spectateurs un peu froids d'une rédemption qui ne nous paraît pas suffisamment méritée. Le moyen âge en jugeait autrement que nous, étant peut être plus profondément convaincu de la toute-puissante efficacité d'une seule minute de repentir.

L'œuvre de Rutebeuf est trop brève, et paraît même çà et là, écourtée ; on la dirait tronquée ; il y a des vides et des lacunes faciles à indiquer. Il n'en faut pas accuser le manuscrit. Le poète l'a faite ainsi, pour les raisons que nous avons indiquées déjà. Un fait si connu lui a paru plutôt à rappeler qu'à développer. La légende était non seulement racontée dans un nombre considérable de textes latins ou français, mais représentée dans beaucoup d'églises, par des verrières ou des bas-reliefs : il semble que Rutebeuf ait plutôt composé une sorte de commentaire et d'explication de ces représentations figurées qu'un drame véritable. Chaque scène, détachée, prise à part, semble inscrite au bas d'un tableau ou à l'angle d'un vitrail ; c'est *le désespoir de Théophile disgracié ; Théophile allant consulter le magicien ; le magicien évoquant le diable ; le diable et Théophile ; Théophile et l'évêque ; Théophile et les vassaux ; Théophile repentant aux pieds de Notre-Dame ; la confession publique de Théophile ;* en tout une dizaine de scènes, qui se succèdent sans être liées entre elles. Aussi dans cette pièce, la vie manque un peu. Les personnages y ont une raideur hiératique, où l'on reconnaît l'inspiration née du bas-relief ou de la verrière. Les acteurs du *Jeu de saint Nicolas* sont bien autrement vivants ! Et pourtant nul poète n'a une vie plus exubérante et une originalité plus marquée que Rutebeuf, dans ses autres ouvrages. Mais ce grand poète, plus satirique que religieux, et plus enclin à l'amertume qu'à l'onction, était un peu hors de son domaine, dans un tel sujet. Il l'a traité, moins pour céder à l'inspiration que pour exécuter la commande de quelque confrérie ;

il l'a traité sincèrement, étant lui-même un chrétien sincère et même ardent; mais non sans un peu d'effort, et cet effort est sensible, malgré la richesse de la versification.

Voilà donc tout ce que nous avons conservé du théâtre antérieur à l'avènement des Valois : trois pièces seulement : un drame biblique, *Adam;* deux drames tirés des légendaires, *saint Nicolas*, *Théophile*. Mais ces trois pièces diffèrent entre elles à tel point qu'on doit supposer qu'un grand nombre d'autres analogues à chacune d'elles ont dû périr, et qu'on peut considérer celles que nous avons conservées comme les derniers exemplaires survivants d'un groupe d'œuvres perdues pour nous.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE AU XIVe SIÈCLE; LES MIRACLES DE NOTRE-DAME.

Le répertoire dramatique du XIVe siècle a été heureusement moins maltraité du temps que celui des siècles précédents. Il nous en reste quarante-trois pièces, qui toutes présentent un vif intérêt; mais comme, à l'exception d'une seule, elles appartiennent toutes à un même genre, celui des *Miracles de Notre-Dame*, il est à craindre que nous n'ayons à regretter beaucoup de monuments des autres genres dramatiques qui ont dû fleurir à la même époque.

Nos *Miracles* dramatiques (y compris probablement celui de *Théophile*), furent représentés dans des *puys*. Ces confréries demi-dévotes et demi-littéraires, paraissent avoir hérité les premières du goût des représentations pieuses, d'abord données par le clergé.

Il est facile de comprendre pourquoi l'église à l'origine avait seule réussi à posséder un théâtre. Le genre dramatique est plus malaisé qu'aucun autre. Il ne se suffit pas à lui-même; il exige un matériel compliqué, des acteurs, une mise en scène, et pour rassembler tout cela, une suite dans la volonté, des moyens d'action continus que le clergé seul possédait alors.

Il cessa d'en être ainsi au XIIIe siècle, par l'institution des puys, qui n'est qu'une face de ce grand mouvement communal, commencé dès la fin du XIe siècle, accompli deux siècles après.

Cette révolution qui pourrait s'appeler l'organisation de la bourgeoisie, ne s'appliqua premièrement qu'aux libertés politiques ou municipales; bientôt elle s'étendit à tout. Les

bourgeois s'étaient d'abord associés pour alléger le joug qui pesait sur eux, et, spécialement, limiter leurs propres devoirs, et les droits de la noblesse. Une fois ce principe d'association entré dans les mœurs, tout se fit par ce mode; et non seulement le commerce et l'industrie furent exercés exclusivement par des corporations; mais il s'en créa d'autres qui n'eurent d'autre but que de cultiver la poésie et la musique. Les unes en faisaient, il est vrai, un métier comme un autre; telle la corporation des ménestrels. D'autres au contraire ne se proposaient qu'un but désintéressé de plaisir ou de renommée. Telles étaient les sociétés littéraires, connues sous le nom de puys, qui existèrent en assez grand nombre dans nos villes de l'Ouest et du Nord. Il y eut des puys à Caen, Rouen, Dieppe, Evreux, Beauvais, Amiens, Abbeville, Béthune, Arras, Lille, Cambrai, Douai, Valenciennes et dans mainte autre ville[1]. *Pui* ou *Puy* signifie *montagne* dans l'ancien français; ce nom survit dans le *Puy-de-Dôme*, et dans la ville même du *Puy*. Il signifie aussi *éminence* de toute nature; et sans doute, on désignait par ce mot l'estrade sur laquelle, dans les sociétés dont nous parlons, les concurrents débitaient leurs vers. En effet, ces sociétés, assez analogues à nos académies modernes, mais plus préoccupées que celles-ci de leur amusement et de celui du public, multipliaient les concours et les luttes poétiques. Les lauréats s'honoraient du titre de *princes* qui leur était décerné. Quelquefois on donnait ce titre aux protecteurs qui se piquaient de faire les frais de ces solennités.

A l'origine, au XIe siècle, au XIIe, dans ces époques profondément religieuses, les *puys* s'étaient formés sous l'invocation de la sainte Vierge, et les vers qu'on y présentait, étaient presque toujours composés en son honneur. Cette tradition persista longtemps, comme nous le verrons bientôt; mais à partir du XIIIe siècle, elle cessa d'être exclusive; et les puys, sociétés tout à fait laïques et profanes par la condition des

1. Voy. Magnin, *Journal des Savants*. Sept. 1846, p. 544 à 547. Les *puys* sont analogues aux *chambres de rhétorique* des Pays-Bas. Mais celles-ci parlaient flamand.

membres qui les composaient, commencèrent d'aborder des sujets qui n'avaient rien de religieux. Tout indique d'ailleurs que ces compagnies n'étaient pas moins occupées de plaisirs que de poésie. Leur influence sur le développement du théâtre séculier fut considérable; elles lui fournirent précisément ce qui lui manquait, des acteurs et une scène.

Ces détails, il faut l'avouer, ne sont pas dans les annales d'un temps qui dédaignait absolument d'écrire l'histoire littéraire; mais on peut sans témérité les déduire de l'ensemble des faits que nous exposerons plus loin. Tout donne à penser que les jeux de Bodel et d'Adam de la Halle furent représentés dans des puys, comme le furent certainement les miracles de Notre-Dame au siècle suivant.

Nous ne pouvons essayer de retracer ici l'histoire, d'ailleurs encore si peu connue, des puys; ce serait sortir entièrement de notre sujet. Il se trouve en effet que presque tous les documents relatifs à cette histoire ne remontent pas au delà du XV[e] siècle. Or à partir de ce siècle, ou dès la fin du précédent, les puys paraissent s'être tout à fait désintéressés des représentations du genre sérieux, telles qu'étaient celles des *Miracles*, pour se borner à jouer des moralités ou des farces, et plus souvent à composer et à couronner de petites pièces de vers sur des sujets religieux ou profanes, *serventois*, *chansons*, *sottes chansons*, *chants royaux*. Ce genre de poésie ne touche en rien au théâtre; et quant aux farces, moralités, sotties qui purent être jouées dans les puys, soit avant, soit après 1400, nous en traiterons plus à propos dans une autre partie de cet ouvrage. Il suffit donc de rappeler ici le peu que nous savons sur l'histoire des puys antérieurement au XV[e] siècle. A la fin du XIV[e], Abbeville avait déjà des jeux littéraires désignés sous les noms de *puy d'amour*, *puy des ballades*, *puy de la conception*[1]. La confrérie du puy Notre-Dame d'Amiens fut fondée en 1388[2]. Ses membres se réunissaient chez l'un d'eux, qualifié *prince*, pour y lire ou réciter les *chants royaux* composés en l'hon-

1. Louandre, *Hist. d'Abbeville*, t. I, p. 309.
2. Dusevel, *Histoire d'Amiens*, p. 316 à 321.

neur de la Vierge. Le jour de la Chandeleur, il y avait un grand repas pour l'élection d'un nouveau prince. Pendant le dîner on représentait un *jeu de Mystère*, qui devait être une sorte de moralité. Des membres du puy d'Amiens, Pierre de Buyon, Jehan Destrées, Jehan Ostien, Pierre de Dury étaient à la fin du XVe siècle les *joueurs de personnages* attitrés, du maire et des échevins de la ville d'Amiens. La Bibliothèque nationale possède un recueil manuscrit de chants royaux du puy d'Amiens qui fut offert à la reine Louise de Savoie. Loys Choquet, l'auteur du Mystère de l'Apocalypse, était du puy d'Amiens[1].

Le puy d'Arras, un de ceux dont l'importance littéraire est le mieux attestée, faisait remonter son origine à une apparition de la Vierge qui aurait eu lieu en 1005. Il paraît réellement dater du XIIe siècle; au XIIIe, il fut *restauré*, selon le témoignage d'une chanson de Vilain d'Arras :

> Beau m'est del pui que je vois restoré.
> Pour sostenir amour, joie et jovent
> Fu establis, et de jolieté
> En ce le voil essauchier boinement[2]

Ces vers ne sauraient s'appliquer qu'à une compagnie assez profane. En effet, on a tout lieu de croire que les comédies d'Adam de la Halle (*Robin et Marion*, le *Jeu d'Adam ou de la Feuillée*) furent jouées dans le puy d'Arras. Nous reviendrons ailleurs sur ce point intéressant.

Le puy d'Arras avait une grande renommée, que de nombreux textes affirment. Andrieu Contredit fait ainsi l'éloge de cette assemblée :

> Chancon, va t'en tout sans loisir,
> Au pui d'Arras te fai oïr
> A ceulz qui sevent chans fournir;
> Là sont li bon entendeour
> Qui jugeront bien la meillour
> De nos chansons, et sans mentir,

1. Voy. *Archives des Missions*, mai 1850, p. 267.
2. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 806.

Jurer puis bien et aatir,
Des cités porte l'oriflour [1].

Une chanson de Mahieu le Juif renferme ces vers :

Bretel, ma cancon envoïe
Vous ai, pour cou que soit oïe
Au pui devant la gent jolie [2].

Une chanson anonyme se termine ainsi :

Au pui d'Arras vœil mon chant envoier,
Où je l'irai méismes présenter,
Pour ceuls du pui en amour saluer [3].

Le puy de l'Assomption à Douai avait été créé, vers 1330, sous le nom de *confrérie des clercs parisiens*. C'était une société chantante et rimante qui, à l'exemple des autres *puys*, dédiait presque tous ses vers à la Vierge. On appelait ses membres *clercs parisiens*, parce qu'ils parlaient français dans ce pays flamand. On a publié quelques-uns de leurs vers, mais de date récente [4].

Le puy des Palinods de Rouen [5] est peut-être le plus ancien de tous : il fut fondé en 1072; mais ce fut d'abord une société simplement religieuse, plutôt que littéraire ; il fut renouvelé et prit plus d'extension au xve siècle. Il ne paraît pas qu'il se soit jamais mêlé de théâtre. Il n'en est pas de même du puy de Valenciennes, qui fut un des plus florissants au moyen âge. Il faisait représenter l'Assomption de la Vierge à l'église Notre-Dame de la Chaussée, le dimanche qui précédait cette fête. Il distribuait des prix « aux poètes et rhétoriciens

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII. p. 526.
2. Id. p. 658.
3. Id., p. 642. Cf. L. Passy, *Biblioth. de l'École des chartes*, série D, t. V, p. 491 à 502.
4. *Œuvres poétiques* de Jacques Loys, docteur ès-droits et poète lauré. A Douay, Pierre Avroy, 1612, in-8°, 4 ff. et 230 pages.
5. Voy. Ballin, *Notice sur l'Académie des Palinods*, Rouen, 1834.

de la ville invités par affiches publiques à composer des pièces à l'honneur de la Vierge »[1].

Simon Leboucq dans son *Histoire de Valenciennes* nous apprend que la confrérie de Notre-Dame du Puy fut établie dans cette ville dès 1229 et renouvelée en 1426. Les statuts imposaient aux membres le devoir de soutenir leurs confrères tombés dans la pauvreté. Ils assistaient en corps à des messes, à des processions, et aussi à de joyeux repas. C'était une société à la fois de bienfaisance, de plaisir, d'études, et de pieux exercices[2].

En résumé, nous ne savons presque rien sur la part que les puys ont prise avant le xve siècle à la représentation des Mystères, ou pour parler plus exactement (car il n'y eut pas de Mystères avant 1400), de pièces analogues aux Mystères, et jouées sous d'autres titres. Il est absolument certain, nous l'allons voir, que les Miracles de Notre-Dame, au XIVe siècle, ont été joués dans un puy, mais nous ne savons même pas où ce puy se tenait. On peut seulement supposer avec beaucoup de probabilité qu'il n'était pas une exception dans l'époque où il a fleuri, et que beaucoup d'autres sociétés analogues auraient pu nous transmettre des répertoires dramatiques aussi abondants que celui dont nous allons parler.

Il est contenu dans un manuscrit unique et bien précieux qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque nationale[3]. Les pièces qu'il renferme, et qui portent toutes le titre commun de Miracles de Notre-Dame, sont au nombre de quarante. Elles varient de longueur entre mille et trois mille vers; les sujets sont empruntés aux sources les plus variées, comme à toutes les époques; néanmoins l'unité du recueil est sensible.

1. *Notre-Dame du Puy*, ms. anonyme (Bibliothèque de Valenciennes), cité par O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, p. 43. L'auteur du ms. déplore la rage des hérétiques qui en 1566 ont brisé les formes et coffres où étaient enfermés les archives et statuts de la confrérie. Voy. *Serventois et sottes chansons couronnés à Valenciennes*. Valenciennes, 1827, in-8°.

2. O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, pp. 42-45. La bibl. de Valenciennes possède une histoire manuscrite du Puy par Michel Duforest, écrite en 1714.

3. Voy. tome II, *Analyses*, XIVe siècle: Notice générale sur le ms. Cangé.

C'est l'œuvre d'un même auteur ou tout au moins celle d'une même école animée du même esprit. Le fond commun de ces quarante drames est la mise en scène d'un événement miraculeux, ou merveilleux, produit par l'intervention de Notre-Dame. Dans tous, cette intervention se produit d'une seule façon; le *Deus ex machina* surgit toujours de la même manière. La forme n'est pas moins semblable. La versification, très particulière, est d'un bout à l'autre identique; le vers employé est le vers octosyllabique, et chaque couplet (sauf dans le premier miracle) se termine par un petit vers de quatre syllabes, qui rime avec le premier vers du couplet suivant; disposition singulière qui donne une cadence agréable au dialogue, et devait servir merveilleusement la mémoire des acteurs[1]. En outre, les mêmes motets, les mêmes rondeaux, les mêmes chansons sont reproduites dans plusieurs Miracles. Les mêmes *secrets*, comme on disait alors (on dirait aujourd'hui les mêmes *machines* ou les mêmes *trucs*) y reparaissent fréquemment. Ainsi, dans chaque pièce, Notre-Dame descend du Paradis une ou plusieurs fois, escortée de deux anges et de deux saints qui chantent un rondeau en son honneur. Dans la plupart des pièces, les rois, les reines, les princes, les princesses ne marchent que précédés de sergents d'armes qui leur font faire place en levant leur masse et en repoussant le peuple[2]. Nous citerons plus loin une foule d'autres ressemblances dans l'agencement des quarante Miracles; nous pouvons dire qu'elles ne laissent pas douter que nous n'ayons ici, sinon l'œuvre d'un seul poète, au moins le répertoire assez uniforme, d'un même puy.

Car ce n'est pas dans les églises que ces Miracles ont jamais

1. On observe une disposition analogue dans plusieurs Miracles du XV[e] siècle. Nous les signalerons.

2.
D'aler en sus nulz ne rebelle
S'il ne veult avoir de ma masse.
Sus, devant, tous vuidiez la place.
    Avant, avant.
Faites nous voye ci devant
Pour amour, seigneurs, je vous pri,
Avant, sus, de cy sans detry
    Vuidiez, vuidiez   (*Miracle de Berthe*.)

pu être représentés, comme on le croyait à tort au XVIII[e] siècle [1]. Outre que les représentations en langue vulgaire ne furent pas ordinaires dans les églises, ces pièces, empreintes d'une dévotion crédule, ne sont pas cependant inspirées en général de l'esprit ecclésiastique [2]; elles ne sont certainement pas, au moins pour la plupart, l'œuvre d'une main sacerdotale. En effet, le clergé n'y joue pas toujours un rôle honorable; le pape y est fort peu ménagé. Puis, la licence excessive du langage en certains passages (malgré la pureté des intentions) et la hardiesse de certaines scènes et de certaines situations, ne permettent pas de supposer qu'à aucune époque ces pièces aient pu être représentées dans une église, ou même dans un monastère. Elles sont cependant trop dévotes, trop sévères, et surtout la mise en scène en est trop compliquée, pour qu'elles aient été représentées habituellement dans des châteaux. Tout concourt à nous faire regarder ces *Miracles* comme appartenant à l'un de ces puys où le nom et la puissance de la Vierge étaient en si grande vénération.

A cette preuve, pour ainsi dire toute négative, il s'en joint une plus directe. Parmi les quarante Miracles, il n'y en a pas moins de quatorze qui sont suivis de *serventois;* et presque toujours il s'en trouve deux, l'un qualifié parfois de *couronné*, l'autre d'*estrivé*, c'est-à-dire *admis à combattre* ou a *concourir :* car *estrif* signifie bataille. Les *serventois* ou *sirventois* (dans la langue d'oc *sirventes*) étaient par excellence le genre de pièces qu'on présentait aux concours des puys. Douze de nos serventois intercalés ainsi dans les miracles de Notre-Dame se terminent, comme les ballades, par un envoi au *prince*, c'est-à-dire au prince du puy, soit que ce mot désigne le vainqueur du précédent concours, soit qu'il s'applique à quelque généreux patron qui fait les frais de la solennité poétique et des fêtes qui la relèvent. Mais ni le prince ni le puy ne sont nommés, malheureusement. L'un des serventois

1. *Mercure de France*, janvier 1762, p. 78–81.
2. Il faut excepter quelques Miracles comme celui de *Guillaume duc d'Aquitaine*, où l'élément féodal et chevaleresque apparaît tout à fait soumis à l'influence ecclésiastique.

(à la suite du *Miracle de la nativité de Notre-Seigneur*) est intitulé : *Serventoys couronné au dit puy*. Mais le puy n'est pas dit[1].

Ces morceaux « d'un tour à la fois mystique et galant », dit Magnin avec justesse, roulent exclusivement sur l'éloge des vertus de la Vierge, de sa puissance et des grâces dont elle fut l'objet. Ils ont d'ordinaire en longueur cinquante à soixante vers.

Une circonstance singulière avait fait penser d'abord que les Miracles de Notre-Dame devaient avoir été joués dans les églises. C'est que la plupart (vingt-sept sur quarante) sont accompagnés d'un court sermon, en prose (sauf un seul qui est en vers), sermon tantôt placé devant la pièce, tantôt intercalé dans la pièce même. Onésime Le Roy fait remarquer à ce propos qu'on prêchait dans les puys; il appuie même cette assertion de textes curieux[2]. Dans le compte des dépenses faites par la confrérie du puy de Notre-Dame de Valenciennes, on voit figurer le salaire du prédicateur à côté de celui du poète et des acteurs : « Item un plat de fruit et un demi lot de vin pour rafraîchir les apôtres... Au mieux faisant, une couronne de fin argent pesant une once et demie; et au second, un cappiel aussi d'argent, pesant quinze estrelins; à tous autres ayant fait pareil acte de rhétorique, deux lots de vin pour eulx récréer; aux carmes ou dominicains, la portion de deux religieux; *au prédicateur... un quartier de mouton.* » Les « carmes et dominicains » avaient célébré la messe avant la représentation, comme on fit encore à Angers en 1486, avant de jouer la *Passion* de Jean Michel. Mais ces faits n'ont pas ici d'application. En effet, les sermons dans nos *Miracles* sont purement fictifs, et *représentés* comme pourrait l'être toute autre action humaine, profane ou sacrée. L'un, avons-nous dit, est en vers, un autre est en prose mêlée de vers. Le der-

1. Ainsi c'est à tort qu'on dit dans l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 713 : « Les puys ou concours de chants royaux en l'honneur de l'Immaculée Conception, n'apparaissent pas encore en ce siècle (le XIV[e]) d'une manière certaine. »

2. O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, pp. 42-45, d'après le ms. de Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes*.

nier mot de chaque sermon rime toujours avec le premier vers du dialogue qui le suit. Est-ce un prédicateur réel qui pouvait s'astreindre à cette bizarrerie ! Dans tel drame, c'est le pape, acteur dans le Miracle, qui prononce le sermon. Ailleurs, c'est saint Basile; ailleurs, le sermon est censé s'adresser à un peuple idolâtre. On entend aussi des prédicateurs qui s'appellent *maître Simon*, *frère Gautier*, *maître Guillaume;* et ceux-là peut-être existaient réellement, étaient connus sous ces noms, des spectateurs; mais c'étaient des acteurs qui remplissaient leur rôle, et l'on se servait seulement de leur nom pour donner du piquant au drame. L'invention peut paraître singulière, mais il est certain que ces sermons étaient fictifs et intercalés dans les *Miracles* comme la *parabase* dans la comédie d'Aristophane.

Il y a lieu de distinguer toutefois les sermons insérés dans le corps du drame de ceux qui sont placés avant le drame, et quelquefois même avant le titre du Miracle, dans le manuscrit. Ceux-ci ressemblent davantage à une homélie édifiante qu'on aurait prononcée avant la représentation et indépendamment d'elle. Les autres, nous le répétons, sont réellement une scène dans la pièce, encore qu'ils n'aient jamais, quant au fond, un rapport direct et bien marqué avec l'action. Evidemment l'usage de prononcer un sermon dans ces sortes de réunions s'imposait comme une tradition qu'on ne pouvait enfreindre. L'auteur insérait ce sermon prescrit, dans sa pièce, quand il en trouvait l'occasion. S'il ne la trouvait pas, il le faisait dire avant la pièce; mais fort probablement par un des acteurs, et non par un prédicateur de profession, qui n'eût pas accepté qu'on lui dictât son langage. Or tous les sermons, écrits dans le même style, conçus dans le même esprit dévot et subtil, paraissent l'œuvre de la même main.

La langue de ce théâtre est le français commun du XIVe siècle. L'auteur pouvait appartenir à l'Ile-de-France, à la Champagne. Mais toute attribution plus précise, quant au lieu, quant à la date, est impossible à démontrer jusqu'à présent. Magnin avait accumulé quelques observations très fines pour prouver que les Miracles de Notre-

Dame appartiennent tous à la période comprise entre 1345 et 1380. Il penchait aussi à placer à Senlis le siège du puy où on les représenta[1]. Le Roy le plaçait à Rouen. Mais ces conjectures, quoique ingénieuses, restent purement hypothétiques ; tout renseignement certain fait défaut.

L'art de la composition se réduit dans ce théâtre à fort peu de chose; quelquefois les situations sont assez pathétiques, le style ne manque ni d'énergie ni de vivacité; mais nulle part on ne voit poindre ni un procédé véritablement dramatique, ni cet art de faire vivre en scène un personnage, ou d'y développer avec force une intrigue, art où les modernes ont si souvent excellé. L'absence de division d'actes et de scènes était peut-être défavorable aux efforts des dramaturges du moyen âge. Quand ils suppriment les périodes intermédiaires qui ont séparé les différentes époques du long espace de temps qu'ils embrassent, leur pièce est obscure; quand ils les indiquent par un emploi insignifiant de jours, de mois, d'années inutiles à l'action, et que le dramaturge moderne remplace par un entr'acte, la pièce paraît languissante. Le procédé dramatique du moyen âge aurait exigé ainsi un talent particulier d'arrangement qui presque toujours fit défaut.

Le fond de ces *Miracles* n'appartient pas à leur auteur. Plusieurs de ces aventures pieuses avaient été rimées au XIIIe siècle par Gautier de Coincy[2] ou par d'autres trouvères. Notre poète a emprunté leurs récits qui sont en général pleins de longueurs, et chargés d'interminables réflexions morales et de pieux commentaires. Il les a, non sans une certaine habileté, accommodés aux exigences scéniques, et dégagés des digressions qui refroidissent l'action. A une narration toujours diffuse et pénible il a substitué un dialogue souvent rapide et vif; et le drame, au lieu de sembler trainant, comme il

1. Magnin dit que le recueil manuscrit de Dom Grenier concernant l'histoire de la Picardie renferme (20e paquet, n° 1) des renseignements sur plusieurs Mystères joués à Senlis en 1376. Voy. *Journal des Savants*, janvier 1847, p. 36, et mars 1847, p. 151.

2. Voir les *Miracles de la sainte Vierge*, traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, publiés par l'abbé Poquet, avec une introduction, des notes et un glossaire, Paris, 1857, in-4°.

arrive fréquemment dans les Mystères du siècle suivant, marche parfois trop vite; car les transitions manquent presque partout dans la succession pressée des événements.

L'auteur de nos Miracles a puisé encore à d'autres sources: les évangiles apocryphes[1], les légendes des saints[2], les chansons de geste[3], les romans d'aventure[4] ont inspiré tour à tour son imagination. L'histoire nationale lui a fourni le plus intéressant peut-être de ses drames : le baptême de Clovis, où tout le fond de l'action est emprunté à Grégoire de Tours.

Ainsi rien de plus varié que ce recueil dramatique. Des personnages historiques ou semi-historiques y jouent leur rôle, et se rencontrent avec d'autres purement fabuleux et imaginaires. L'époque où l'action se place varie depuis la naissance de Jésus-Christ(la Nativité est même le sujet de l'un de nos Miracles) jusqu'au temps même où ces pièces étaient jouées. Le lieu de l'action varie sans cesse, et embrasse cent villes ou lieux différents, depuis l'Écosse et l'Espagne jusqu'à l'Orient.

Au reste, les noms tout historiques dont les Miracles de Notre-Dame sont remplis, comme ceux de Constantin, de Julien, de Libanius, de Jean Chrysostome, de Clovis et de Pépin ne doivent pas nous faire illusion sur la valeur historique des pièces : elle est nulle, et leur auteur ne s'est jamais soucié de ce genre de vérité, ou plutôt l'a ignorée. Très fidèle à la loi qui s'impose à toutes les littératures naissantes, il a retracé des aventures de tous les temps, et peint des hommes de toutes les époques avec les traits qui convenaient surtout aux hommes et aux choses de son propre temps, et de la société bourgeoise et dévote où il vivait. Son ignorance est extrême, ou plutôt son dédain de toute exactitude et de toute vérité. Car on ne peut croire que certains anachronismes ne soient à demi

1. La *Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Une pièce sur la Nativité fut représentée à Bayeux en 1351, *dans une église*. (Voy. aux *Représentations*.)

2. *Saint Pantaléon, saint Ignace, saint Valentin, saint Alexis, saint Sevestre, saint Jean Chrysostome, saint Guillaume, saint Barlaam, saint Laurent.*

3. *Amis et Amiles, Pépin et Berte.*

4. *Robert le Diable.*

volontaires. Pouvait-il vraiment croire que les Romains fussent musulmans [1]?

Le ciel, l'enfer, la terre ont part à l'action dans ces drames. Dieu lui-même y paraît au paradis et en descend pour se mêler à l'action; le plus souvent, c'est Jésus; quelquefois, c'est Dieu le Père qui est traduit en scène. Notre-Dame y joue le rôle prépondérant que nous avons dit. Dans chaque pièce, elle descend du ciel en terre, escortée des anges Gabriel et Michel, quelquefois de saint Jean, ou d'autres saints et saintes, et accompagnée de leurs chants.

Le rôle fait à la Vierge dans ces drames est parfois bien étrange (les titres seuls de quelques-uns suffisent à l'indiquer), et il y a là matière à surprise, et presque à scandale pour la foi de nos jours, moins robuste ou plus raisonnable.

Le culte de la Vierge au XIII[e] siècle, culte admirable et si fécond en nobles vertus, en fruits de haute et pure civilisation, avait été porté quelquefois à des exagérations, certainement puériles, et peut-être dangereuses. Nulle part cet excès ne s'indique plus vivement que dans nos drames. Les noms donnés à la Vierge de *Refuge des pécheurs*, *auxiliatrice des malheureux*, avaient été entendus des poètes dans un sens si absolu que la Vierge était devenue peu à peu, dans le théâtre pieux, où elle jouait son rôle, un obstacle à la justice de Dieu, plutôt que la servante de ses miséricordes. Le pécheur le plus endurci, le plus abominable criminel, parvenu au moment critique où sa perte allait devenir irrévocable par la mort, pourvu qu'il invoquât, fût-ce même un peu machinalement, le nom de Marie, était sauvé (j'allais dire malgré Dieu) par la toute-puissante intercession de la Vierge.

Une certaine grossièreté se mêlait à ce culte, et rabaissait même la dignité de Notre-Dame, en la mêlant à des aventures au moins fort terrestres, en lui prêtant un rôle trop faible, trop complaisant, et, pour le criminel, dévot à son nom, une condescendance qui nous scandalise un peu. La foi du temps était sincère et profonde, mais un peu dure, comme celle des

1. *Saint Laurent, Philippe et Dacien.*

Juifs; elle voulait, pour être touchée, des coups qui frappassent très fort; le poète les prodiguait; multipliant les miracles comme à une autre époque, dans nos sombres mélodrames, on a multiplié les crimes.

Le repentir des criminels est pathétique assurément; mais quelle que soit l'indulgence que soit prêt à leur témoigner, au théâtre, le spectateur de tous les temps, il souffrirait peut-être aujourd'hui de voir sacrifier à leur salut des innocents ou de moindres coupables, comme il arrive si souvent dans les Miracles de Notre-Dame. Il s'étonnerait de voir la Vierge s'intéresser ardemment à une femme qui a fait étrangler son gendre parce qu'on l'avait soupçonnée (à tort, il est vrai) de trop l'aimer; ou à cette reine de Portugal qui, après avoir tué deux personnes, est pardonnée et sauvée, tandis que son confesseur, coupable d'avoir raconté la confession de la reine (avec sa permission) est brûlé vif; ou à l'ermite Jean le Paulu, qui noie la fille du Roi après l'avoir outragée. De si grands criminels peuvent se sauver par le repentir ; cette doctrine est sublime et consolante; mais qu'ils soient gratifiés dès ici-bas de visions béatifiques, et que Notre-Dame quitte le ciel pour les entretenir familièrement, c'est ce que notre foi plus rebelle a peine à accepter.

Sans doute il est difficile d'exagérer le mérite et la beauté du repentir. Mais dans ce théâtre le repentir est trop aisé et trop prévu. On semble pour ainsi dire l'escompter d'avance, en péchant. Une abbesse a failli : Notre-Dame la sauve de la honte; l'abbesse s'accuse néanmoins à son évêque. Cette franchise est belle; mais on est étonné qu'elle soit si vite récompensée. L'évêque lui dit qu'elle est une sainte et il l'envoie gouverner un plus important monastère.

Il est vrai qu'ailleurs la pénitence est moins douce, et embrasse de longues années, pour expier la faute d'un moment. Ainsi la mère d'un pape, qui, dans son fol orgueil, a osé dire un jour qu'elle était en dignité au-dessus de la Vierge Marie, est condamnée par son fils à errer par tout le monde, en mendiant sa vie et en implorant son pardon, de pèlerinage en pèlerinage. L'ermite meurtrier, Jean le Paulu, se condamne lui-même à

vivre en bête dans les bois, à marcher en quadrupède, à se tapir la nuit dans le creux d'un chêne. Robert le Diable n'est absous de ses crimes qu'après avoir fait le fou pendant plusieurs années, supporté les insultes de la populace et disputé sa pitance aux chiens. Le repentir peut tout racheter; le désespoir est le seul crime irrémissible. Un brigand parle ainsi à un saint ermite :

Je sui le meschant maloustru
Desloyal, qui ay conversé
En ce boys, maint jour a passé,
En larrecin, en roberie.
A maint homme ay tolu la vie....
— Filz, pour Dieu, ne te desespére,

se hâte de dire l'ermite.

En face de Dieu, de la Vierge, des saints et des anges, les diables jouent leur rôle dans les Miracles. Ils se mêlent familièrement à la vie des hommes, qui les voient apparaître sans surprise et sans terreur. Les démons les suivent, les coudoient, les épient, toujours prêts à souffler un mauvais conseil, à arracher une promesse impie, quelque pacte de colère dont les âmes sont le prix. Mais Notre-Dame est leur ennemie personnelle; c'est elle qui veille pour déjouer les ruses les mieux ourdies ; appelée, fût-ce à la dernière minute, par le pécheur qui a foi en elle, Notre-Dame veut reprendre au démon la promesse qu'on lui a signée. Le diable en appelle à Dieu même; et devant Dieu le procès s'engage entre Satan et Marie. Ces procès en bonne forme sont fréquents dans le théâtre du XIVe siècle; ils charmaient le goût du temps. Depuis Philippe le Bel, on aimait en France, même sur la scène, ces subtilités du droit, et jusqu'aux roueries de la chicane. C'est un des traits saillants de l'époque, où le grand jurisconsulte Barthole composait, selon toutes les règles juridiques, le procès de Satan contre Marie devant le tribunal de Jésus (*Processus Satanæ contra Virginem, coram judice Jesu*), imité par un auteur normand qu'on croit être Jean de Justice, chanoine de Bayeux, dans

l'*Advocacie Notre-Dame*[1], long poème en vers français dans lequel Satan réclame pour lui le genre humain défendu par Marie. Satan récuse l'avocate, car elle est femme, et elle est mère du juge; enfin il invoque la prescription. Mais Marie pleure et gagne sa cause. Comment Jésus pourrait-il résister à ces touchantes prières de sa mère :

Je te couchay de ces mains belles,
Je t'alettay de ces mamelles,
En vivant fu morte avec toy
Quant en croiz moruz. Entens moy,
Doulx filz Jhesus[2].

Au reste, ce théâtre est rempli de traits de subtilité morale que n'eussent pas désavoués les casuistes les plus retors. Ainsi un preux chevalier, Amille, exposé à un grand péril, pourrait bien s'en tirer s'il voulait mentir; il est incapable de le faire, mais il se fait remplacer par Amis, qui lui ressemble comme un frère; Amis est pris pour Amille, et jure tout ce qu'on veut, en sûreté de conscience. Ce trait curieux est d'ailleurs emprunté par le théâtre à la chanson de geste. Mais en bien d'autres passages, les Miracles de Notre-Dame étalent une morale singulière. On y voit présentée comme une sainte une femme (Bauteuch) qui fait brûler les jambes à ses deux enfants révoltés. Ailleurs certaines naïvetés nous choquent; ainsi les diables disent que Jésus a peur de sa mère :

Si lui faisoit riens de contraire,
Il seroit batuz au retour.

L'Église joue dans nos Miracles un rôle singulier. Malgré l'ardente dévotion dont ils sont remplis, le monde ecclésiastique y est peint avec une liberté singulière. Le pape lui-même est parfois assez maltraité. Nulle occasion n'est perdue de railler la vénalité de la cour de Rome. Un pape vend à beaux

1. *L'advocacie Notre-Dame ou la Vierge Marie plaidant contre le diable*, poème du XIVe siècle en langue franco-normande, publié par Alph. Chassant, Paris, Aubry, in-12, 72 p.
2. Miracle de l'évêque que l'archidiacre meurtrit (3e miracle de Notre-Dame).

deniers comptants la dispense d'un vœu fait à saint Pierre; un autre donne à un roi la permission d'épouser sa propre fille. Il y a là sans doute un écho des clameurs soulevées par Philippe le Bel contre Boniface VIII, et peut-être un contrecoup du scandale causé par le grand schisme d'occident.

Les cardinaux sont de pâles courtisans, qui approuvent servilement tout ce que le pape fait ou dit. Les évêques sont d'ordinaire mieux traités. Quelques-uns cependant sont dépeints comme toujours prêts à s'incliner devant les rois ou les grands, et le seul pécheur qui n'obtienne pas sa grâce au dénouement par l'intervention de Marie, est un évêque, meurtrier de son prédécesseur. Les nonnes, les abbesses mêmes, sont des créatures faibles et vaines, presque toutes accessibles aux passions terrestres; mais celles qui ont failli se relèvent par le repentir; l'expiation vient toujours, quoique souvent tardive. Une religieuse qui s'est enfuie de son couvent pour épouser un chevalier, y est ramenée par le remords, mais seulement au bout de trente ans.

Les empereurs et les rois sont le plus souvent anonymes, ou bien désignés vaguement : un roi de Hongrie, un roi d'Écosse, un roi d'Espagne. Au reste, nous l'avons dit, ceux qui sont nommés, Constantin, Julien, ne sont pas plus vrais historiquement que les rois de fantaisie.

La plupart sont dépeints violents et crédules, niais et terribles. Ils rappellent ces Charlemagnes abâtardis que certaines chansons de geste, inspirées des haines féodales, aiment à imaginer aussi odieux que ridicules. Ils ont toujours l'oreille prête à la calomnie, et le cœur prêt à la vengeance. Ils ont des fantaisies cruelles ou abominables; plusieurs veulent épouser leurs filles. D'autres font périr ou abandonnent leurs femmes. Ces âmes brutales ont aussi de généreux retours et quelques bons caprices. Mais en somme le théâtre du XIVe siècle a peint les rois et les grands de couleurs défavorables; et sur cette scène, contemporaine de Charles V, on ne voit peut-être pas paraître un seul monarque vraiment sage. La plupart des grands ne valent pas mieux que les rois. L'un d'eux va jusqu'à vendre sa femme au diable pour avoir de l'argent. Celui-là

même est sauvé pourtant; car, ayant consenti à renier Dieu, il n'a pas voulu renier la Vierge.

Le pouvoir à tous ses degrés, depuis le roi jusqu'au simple bailli, est plus souvent un objet de crainte que d'amour et de respect. Ceux qui exercent la justice sont presque toujours dépeints comme prévaricateurs, avides, légers, cruels; on voit un juge inventer un meurtre pour toucher une amende; quand la justice n'est pas méchante, elle est, dans ce théâtre, aveugle et crédule jusqu'à la stupidité. Les gens de guerre ne sont ni humains ni modérés; dans l'échauffement du combat, et même après la victoire, on pille, on massacre, on attente à l'honneur des femmes. Le petit peuple est représenté meilleur en général que ses maîtres; s'il est souvent lâche et toujours crédule et mobile, au moins il rachète ces défauts par une certaine bonté de cœur. Lui seul a pitié des grands tombés dans l'infortune; ce sont des bûcherons, des hôteliers, des charbonniers qui accueillent les reines chassées de leurs palais, ou élèvent les enfants des rois exposés dans les forêts.

Les femmes sont dépeintes d'une façon assez variée. Quelques jeunes filles ressemblent à certaines héroïnes de nos chansons de geste; égarées par la passion, elles font elles-mêmes offre de leur amour à des chevaliers, ou même à des clercs. Mais en général les épouses sont traitées avec plus de respect, et plus souvent victimes que coupables. Un des types favoris de ce théâtre, comme de nos anciennes épopées, c'est celui de la femme innocente, injustement accusée auprès de son mari trop crédule, et chassée par celui-ci ou condamnée à mort, et sauvée par un miracle. La femme calomniée charmait les lecteurs et les spectateurs du XIVe siècle, autant que la femme coupable semble plaire à ceux du nôtre. Au reste, la plupart des moyens mélodramatiques employés avec succès de notre temps se retrouvent dans ces mélodrames vieux de cinq cents ans : enfants exposés, perdus, substitués, retrouvés; femmes enlevées, déguisées en hommes; reines réduites à la misère, ou servantes élevées au trône. Toutes ces surprises violentes, tous ces contrastes heurtés étaient déjà mis en usage, avec plus ou moins d'habileté. Certaines inventions répétées plu-

sieurs fois dans nos Miracles semblent accuser la veine puisée ou négligente d'un auteur qui se copie; ainsi le prodige d'une main coupée, et miraculeusement rattachée, se retrouve dans plusieurs Miracles.

Nous ne savons rien de la mise en scène de ces pièces. Si elle était figurée exactement, la complication en était extrême. Dans tel Miracle on assiste à plusieurs guerres, à plusieurs sièges de villes. Ailleurs l'action passe d'Italie en Hongrie, ou en Écosse; elle s'embarque, elle se continue sur mer; elle échoue sur un écueil. Mais, n'en doutons pas, la complaisance et la crédulité des spectateurs faisaient la part facile aux auteurs et aux machinistes, et acceptaient de bonne volonté toutes les conventions et toutes les illusions. Des écriteaux sur une pierre figuraient une ville; et quatre combattants aux prises figuraient une bataille. Dix pas marquaient la distance de Rome à Jérusalem. La scène ne changeait jamais; il n'y avait point d'actes distincts, ni de décors successifs; du premier coup d'œil le spectateur embrassait à la fois tous les lieux où l'action devait se transporter tour à tour. La mise en scène des Mystères au xve siècle, conçue selon le même principe, fut certainement plus développée, plus riche et plus savante; elle nous est aussi mieux connue par des documents relativement nombreux; nous l'étudierons donc avec plus de détails. Il nous suffira de faire observer ici que dans le théâtre du xive siècle comme dans celui du xve, au-dessus de la scène terrestre où s'agitait l'action, devait nécessairement se dresser un *paradis* élevé, où siégeaient dans leur gloire Dieu, la Vierge, les anges et les saints; c'est du paradis que ces personnages célestes descendaient visiblement, sous les yeux des spectateurs, à certains moments de la pièce, pour visiter, secourir ou consoler les malheureux qu'ils favorisaient. Dans plusieurs pièces le ciel, la terre et l'enfer sont en relations continuelles, et se mêlent familièrement. Un prévôt prévaricateur est envoyé en purgatoire. La Vierge et les saints qui s'intéressent à lui viennent l'y chercher et le ramènent sur la terre. Rien ne paraît plus naturel dans ces drames que le surnaturel.

Tel est le théâtre du xive siècle, si longtemps mal connu et

trop oublié, curieux toutefois par la bizarrerie et la fécondité de l'invention; plus curieux encore par la peinture fidèle et minutieuse des mœurs du temps pour lequel il a été fait. Une foule de traits, dont il est semé, sont le fruit d'une observation exacte, naturelle et vive; ils nous apprennent beaucoup de choses sur cette portion de la vie humaine que les chroniques, surtout celles du moyen âge, ne nous révéleront jamais. Certains tableaux complets et animés sont pour nous d'un grand prix : ici les scènes variées de l'élection d'un évêque, faite par le concours du clergé, de la noblesse et du peuple, approuvée seulement par le métropolitain. Ailleurs toutes les phases d'un procès criminel, l'instruction, le jugement, l'exécution. Certains détails ne sont pas ailleurs, et ne peuvent être de fantaisie; par exemple, le crieur public chargé d'aller requérir les bourgeois d'une petite ville, pour les sommer d'assister à une exécution.

Mais ne négligeons pas d'observer que malgré le réalisme, et parfois la crudité des détails, le fond de ces pièces est rarement puisé dans les accidents de la vie réelle; et quelques-unes sont purement mystiques, jusqu'à n'offrir aux spectateurs que la mise en scène d'une vision miraculeuse, où la Vierge Marie apparaît, ici à un évêque en prières, ailleurs à un brigand, dans la forêt même où il se tient en embuscade prêt à commettre un assassinat. Il n'est pas jusqu'au vieux sophiste païen Libanius, que par une étrange fantaisie, le poète ne se soit avisé de travestir en mystique adorateur de Marie. A ses yeux, le but idéal du héros et du saint doit être de fuir le monde, et de s'aller cacher dans l'obscurité d'un ermitage; des ducs quittent leurs duchés, des maris quittent leurs femmes, pour se faire ermites : la vie parfaite, heureuse et sainte est celle de l'anachorète. Un dégoût profond du monde a inspiré tout ce théâtre.

Aussi, presque tous les sujets traités dans ces miracles sont étranges et douloureux; ils accusent violemment l'état tourmenté des imaginations à cette époque : on ne voit rien de pareil au XIIIe siècle, qui est le moyen âge à son apogée, à l'état rassis et en équilibre. Au XIVe siècle, tout s'ébranle déjà; en

France on traverse, sous Jean, dit le Bon, les années les plus affreuses de notre histoire, au lendemain de Poitiers, à la veille de la Jacquerie, quand le roi est prisonnier, la France envahie, et tous les ordres de l'État prêts à se déchirer. Certes il n'est pas impossible que ces cruelles épreuves aient tourné vers un certain dégoût de l'humanité beaucoup d'esprits, plutôt aigris que consolés par le mysticisme. En tout cas, constatons la curieuse différence de répertoire entre le Puy d'Arras, au XIIIe siècle, et le Puy anonyme du XIVe. Dans l'un, on joue le *Jeu du Mariage d'Adam*, et la *pastorale de Robin et Marion;* dans l'autre, les *Miracles de Notre-Dame*. Il es difficile d'imaginer un plus saisissant contraste.

Dans le tome second de ce livre, on trouvera une notice analytique sur chacun des quarante miracles de Notre-Dame que renferme le manuscrit Cangé, et sur deux autres pièces du même genre que la même époque nous a transmises.

Nous nous bornerons ici à compléter ce chapitre, en racontant le sujet et les développements principaux de quelques-uns de ces miracles; nous choisirons ceux qui nous paraissent les plus propres à donner l'idée de plusieurs autres du même genre; un quart environ de ce répertoire varié met en scène les mœurs de la noblesse et des cours au XIVe siècle, telles du moins que se les figuraientles auteurs bourgeois des Miracles; un autre quart peint, avec plus de vérité sans doute et d'exactitude, les mœurs de la bourgeoisie et du peuple; une dizaine de pièces nous font pénétrer dans le monde ecclésiastique, dans le palais d'un évêque, dans l'intérieur d'un couvent, ou dans la maison d'un chanoine. Le reste du répertoire des miracles est puisé dans les vies et légendes des saints, et offre sous le costume des Valois des événements plus vieux de mille années. Une seule pièce est tirée directement des Évangiles, canoniques et apocryphes; une autre met en scène un événement historique, la conversion de Clovis. Mais la légende nationale, que le moyen âge, nous l'avons dit, ne distinguait pas de l'histoire, en a fourni plusieurs autres : *Berthe et Pépin*, *Robert le Diable*, *sainte Bautheuch* (femme de Clovis II).

Voici l'un des plus curieux parmi les miracles qui mettent en scène les mœurs des grands ; il est intitulé[1] : « Conment la femme du roy de Portugal tua le seneschal du roy et sa propre cousine, dont elle fu condampnée a ardoir, et Nostre-Dame l'en garanti. » Le roi de Portugal s'en va à la chasse, avec son sénéchal, un chevalier et un valet. Il s'égare entre les forêts de Compiègne et de Saint-Germain ; il reste seul, le soir arrive ; il va demander l'hospitalité chez un petit gentilhomme, qui s'appelle simplement le châtelain.

Le châtelain le reçoit à grand honneur et de son mieux. Il veut que le roi soupe seul ; mais le roi exige que toute la famille prenne place à table avec lui. Le châtelain a une femme, une fille, une nièce. Le roi, charmé de la beauté de la fille, la demande sans plus tarder en mariage à ses parents. Ceux-ci se récrient sur le grand honneur qui leur est fait, mais ils consentent avec joie.

Le roi prend à part la jeune fille et lui dit qu'il faut bien un mois pour préparer le mariage ; son amour impatient ne saurait attendre ce délai. La jeune fille se défend d'abord, puis finit par consentir au vœu du roi, et lui donne la clef de sa chambre.

Le roi sort du château ; il retrouve ses gens, et fait part de son prochain mariage au sénéchal, que cette mésalliance irrite et surprend. Il fera tout pour la prévenir. Le roi lui ayant conté qu'il a déjà la clef de la chambre virginale, le sénéchal feint de le détourner de céder à ce caprice.

> Vous ouverrez trop folement,
> Mon seigneur, se ce voulez faire.
> A roy de si puissant affaire
> Con vous estes, n'appartient mie
> De faire telle villenie ;
> Puis qu'a femme avoir la voulez,
> Mon seigneur, vous attenderez
> Tant que vous l'arez espousée ;
> Car se vous l'aviez violée
> Avant, de certain il me semble

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, 4e miracle de Notre-Dame.

Que jamais paix n'ariez ensemble,
Car quant vous vous courroceriés,
Espoir vous li reproucheriés
Ce qu'elle pour vous aroit fait...

Le sénéchal parle sagement; il pense moins bien; car ayant réussi à toucher son seigneur et à se faire remettre la clef, il en fait usage pour son compte; moins par amour, il est vrai, que pour rompre le projet de ce mariage qu'il déteste.

La jeune fille s'avise, mais trop tard, de découvrir que celui qu'elle a reçu, n'est pas le roi. Le sénéchal est encore dans la chambre, endormi profondément. Elle appelle à son aide sa cousine Agnès, la nièce de son père; elles allument une chandelle, et échangent le dialogue suivant :

LA FILLE

Or le regardons bien a plain.
Mon seigneur a vis cler et plain,
Et cilz l'a noir, viel et froncié.
Je lo qu'il ait le chief tranchié
En son dormant.

LA NIEPCE.

Jamais n'en ira plus avant :
Tranchez li le chief de s'espée.
Elle est assez tranchant et lée
Pour tel fait faire.

LA FILLE.

Doulce mére Dieu debonnaire,
Ne me vueillés mau gré savoir
De ce fait : vous savez le voir,
Dame, qu'il m'a deshonnorée;
Car par lui sui depucellée.
Vierge, la penance en feray,
Quant confessée m'en seray.
Vez la, c'est fait.

Le corps du sénéchal est jeté dans un puits, et la fille fait

jurer à sa cousine un éternel silence sur tout ce qui s'est passé.

Le jour du mariage arrive. Le roi envoie son chapelain, avec un chevalier, chercher la jeune fille et toute sa famille. Le mariage est célébré. Après la cérémonie, la nouvelle Reine confie à sa cousine ses angoisses. Elle craint que son seigneur ne s'aperçoive qu'elle a perdu sa virginité : elle supplie Agnès de prendre secrètement la place de la reine au lit royal pendant la première moitié de la nuit ; elle l'en récompensera bien, et la mariera richement.

Tout se passe ainsi. Le roi s'endort, sans s'être aperçu de la substitution ; la reine vient tout doucement réclamer sa place ; sa cousine lui répond :

> ... Puisqu'il a mon pucellage
> Vraiement je seray royne.

La reine sans hésiter l'attache au lit, lui lie un bandeau sur la bouche, met le feu à la chambre ; puis réveille le roi, le fait sortir en hâte, et laisse brûler sa cousine Agnès.

Agnès a disparu, comme le sénéchal ; mais la reine n'est pas soupçonnée. Cependant, le remords envahit enfin cette âme chargée de crimes : prosternée aux pieds de la Vierge, elle implore sa miséricorde. Elle se confesse au chapelain, et lui raconte tout ; le chapelain épouvanté exige qu'elle lui permette de tout mettre par écrit, et de le montrer au roi. Elle y consent, quoiqu'il lui ait annoncé que le roi la fera brûler vive. C'est à ce supplice en effet que son mari la condamne en apprenant ses méfaits.

> Plus que riens du monde l'amoie,
> Mais il m'estuet justice faire,

dit le pauvre roi.

Tout s'apprête pour le supplice. La coupable adresse à Notre-Dame une touchante prière :

> E! vierge, qui compris en toy
> Ce que le ciel ne peut comprendre,

Vueilles sur moy ta grace espandre,
Si que pacienment je port
L'angoisse et travail de la mort
Que je reçoy par ma desserte,
Et ne laiz m'ame aler à perte,
Très doulce vierge debonnaire;
Ains vers ton fils vueilles tant faire
Que puisse par ces presens maux
Eschapper les lieux infernaux
Et en gloire estre.

Notre-Dame entend cette prière, et descend sur la terre accompagnée par les anges Gabriel et Michel. Elle va chercher un saint ermite, et l'envoie au roi de Portugal : au nom de la Vierge, il défendra au roi de faire brûler sa femme, vu que tout le mal est arrivé par la propre faute du roi; au lieu de la reine, on jettera dans le bûcher le confesseur qui a raconté sa confession. Ceci paraît sévère, car la pénitente elle-même avait autorisé le chapelain à la déceler.

Voici l'ermite devant le roi; il lui répète les paroles de la Vierge. Le roi s'y conformera point par point; il dit qu'on lui ramène « sa sainte femme ». Cependant Notre-Dame a visité sa servante : elle lui pardonne, elle fait la paix de la coupable avec le ciel; elle lui remet l'habit religieux, qu'elle portera désormais. La reine est amenée au roi; c'est lui qui demande pardon, et c'est elle qui pardonne : le chapelain est brûlé vif.

Demain sera ars en charbon,
Sanz nul respit.

La reine renonce à la royauté, pour se consacrer tout entière au service de Marie. Le roi en fait autant : il donne son royaume « aux pauvres »; l'époux et l'épouse vont fonder une abbaye,

Ou la doulce vierge Marie
Sera servie et honnorée.

Nous avons dit déjà que les personnages de reines ou de simples femmes exposées à d'affreux périls revenaient très fréquemment dans les miracles de Notre-Dame. C'est un des procédés dont l'auteur a usé le plus volontiers pour exciter l'intérêt et la pitié. C'est en faveur de ces infortunées que la Vierge aime à prodiguer les coups les plus étonnants de sa puissance. En général, elles méritent mieux notre sympathie que cette reine de Portugal, si singulièrement favorisée après deux crimes énormes. Voici l'histoire de deux épouses injustement calomniées par leurs maris, condamnées l'une et l'autre, et sauvées toutes deux pour leur piété envers Notre-Dame. Les chansons de geste ont fourni le fond de ces deux drames comme de plusieurs autres miracles : l'un (*miracle de Berthe, femme du roi Pépin*) suit pas à pas la chanson de geste du Roi Adenez; l'autre imite plus librement un poëme anonyme, écrit en dialecte franco-italien, mais probablement traduit d'un original français perdu. M. Guessard l'a publié sous ce titre : *Macaire*[1]. Dans notre pièce, les noms, les titres, les situations accessoires sont changés; mais l'intérêt fondamental du drame repose sur la même intrigue. Le titre est : « Miracle de Nostre-Dame de la marquise de la Gaudine qui par l'accusement de l'oncle de son mari, auquel son mari l'avoit conmise à garder, fu condampnée à ardoir, dont Anthenor par le conmandement de Nostre-Dame s'en combati à l'oncle et le desconfit en champ[2]. »

Le marquis de la Gaudine veut aller guerroyer en Prusse. La marquise l'emmène à l'église, pour recommander à Dieu ce voyage. Les deux époux entendent un sermon dont le texte manque dans le manuscrit[3]. Le sermon ouï, le marquis confie sa femme et sa terre à son oncle, et s'en va. Sa femme désolée reste en prières devant l'image de la Vierge.

1. *Macaire*, Paris, 1866, in-18, dans la collection des *Anciens poëtes de la France*. — Le roman de Berthe a été publié par M. Paulin Paris, dans la collection des romans des XII pairs, et par M. Scheler, Bruxelles, 1871, in-8.

2. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 12e miracle de Notre-Dame.

3. « Entre deux est fait un sermon qui se fenist *in secula seculorum* » (pour rimer avec le vers suivant : Dame, j'ay oy un sermon).

Pendant ce temps le diable jette une mauvaise pensée au cœur de l'oncle. Le soir n'est pas venu, qu'il adresse à sa nièce une déclaration d'amour, qu'elle repousse avec indignation. Ce méchant homme, inquiet et furieux, médite alors une vengeance atroce. Il force le nain Galot à se glisser dans le lit de la marquise endormie; puis, entrant dans la chambre avec ses chevaliers, il feint de surprendre l'innocent séducteur, le perce de son épée et fait traîner la marquise en prison.

Le marquis revient de la guerre. Son oncle va au-devant de lui, et raconte à sa façon ce qui s'est passé. Le pauvre époux se désespère.

Helas! en qui me fieray
Des ores mais?c'estoit ma joie.
Par ceste ame, je tant l'amoie
Que je n'en savoie que faire,
Et elle m'a fait tel contraire!
Voirement est il folz, par m'ame,
Qui se fie en amour de fame.

Comment punir la coupable? Messire Almaurry, premier chevalier, propose qu'elle soit tenue toute sa vie en prison. L'oncle et le second chevalier veulent qu'elle soit brûlée vive. Le marquis en gémissant prononce la sentence de mort et envoie chercher le bourreau.

Ou annonce à la marquise qu'elle doit mourir le lendemain. Elle invoque la Vierge, elle lui demande, non pas la vie, mais le salut de son âme. Notre-Dame descend du ciel, escortée par les Anges, et vient dans la prison consoler sa servante.

Secourue au besoing seras
Et eschapperas ceste paine
A t'onneur, soies ent certaine.

En même temps un chevalier errant, nommé Anthenor, arrive à l'hôtellerie de la Gaudine. Il raconte à son écuyer Grimaut le gracieux service que lui rendit autrefois la marquise. Il avait été à tort accusé d'avoir séduit la reine; et le

roi voulait le faire mourir s'il ne lui montrait une dame qui s'avouât son amie.

Et alors ne sos que penser,
Si dis pour ma vie tenser
Que la marquise estoit m'amie.
Mais cela ne li souffist mie,
S'il n'en avoit appercevance;
Et convint que en sa presence
Je préisse le hardement
De li demander plainement
Un baisier qu'elle m'y donna,
Et delivré fu par cela
De la mescrantise du roy.

Grande est la douleur d'Anthenor quand il apprend que la marquise, accusée d'adultère, va tout à l'heure être brûlée vive. Il se promet de la sauver en combattant pour elle; mais il voudrait être bien assuré de l'innocence de sa dame; la Vierge redescend du ciel pour lui dire de sa propre bouche que la marquise est la plus vertueuse des femmes. Aussitôt Anthenor revêt son armure et va au-devant du triste cortége. L'oncle calomniateur conduit la condamnée en excitant le bourreau contre elle.

Bourriau, scés-tu que tu feras?
Garde que si hault soit assise
En la charrette et de tel guise
Que de touz puist estre véue,
Par quoy plus de honte hait éue
De son meffait.

Le peuple ne veut pas croire que la pauvre dame ait failli :

Tout le monde la plaint et pleure.

Mais voici qu'Anthenor s'avance, et proclame l'innocence de la marquise, en défiant au combat quiconque ose l'accuser. Il faut que l'oncle ramasse le gant, et accepte le duel.

On devine qu'il est vaincu; et, l'épée sur la gorge, il avoue son forfait. On le jette en prison, en attendant qu'on le mène au supplice. La marquise est délivrée de ses liens, et son mari lui demande pardon. Le généreux champion détache son casque, et se fait reconnaître. Le marquis lui fait fête et lui donne la moitié de sa terre. La journée, commencée dans le deuil, se termine dans la joie; et contre la règle ordinaire, la pièce finit, non par une prière, non par l'*Ave Maria* ou le *Te Deum*, mais par une chanson.

Pour l'amour du temps gracieux [1].

Le miracle de *Berthe, femme du roi Pépin* [2], d'ailleurs imité de fort près de la chanson de geste du Roi Adenez, nous paraît l'un des plus intéressants parmi ceux qui mettaient sur la scène les traditions légendaires et chevaleresques de la France. Au commencement de la pièce, les chevaliers vont demander au roi de Hongrie, Floire, et à la reine Blanchefleur leur fille Berthe en mariage pour le roi de France Pépin; ils l'obtiennent. On décide que Berthe partira aussitôt avec eux pour Paris. Une serve, nommée Maliste, sa fille Aliste, son neveu Thibert, accompagneront la jeune princesse.

Les adieux sont touchants. Blanchefleur dit à sa fille en la quittant :

Soiez plaine d'umilité,
Fille, quant vous serez royne,
Et envers touz doulce et benigne,
Et si grant bien vous en venra
Que le peuple vous amera,
Si fera Diex.

Le voyage est accompli. Nous voici à Saint-Denis en France. On va chercher le roi; on avertit les ménestrels

De venir aux noces royaux
Pour gangnier robes et joyaux.

1. O. Leroy a signalé certaines ressemblances entre la donnée de cette pièce et celle du *Tancrède* de Voltaire, lequel assurément n'avait pourtant pas lu la *Marquise de la Gaudine*.
2. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, 31e miracle de Notre-Dame.

Pendant ce temps, Maliste conspire pour perdre la pauvre reine qu'on lui a confiée. Elle dit à son neveu Thibert :

> Je voulsisse de ta cousine
> Faire, en lieu de Berthe, royne.

Mais par quel stratagème? Voici celui qu'elle invente. Elle s'en va trouver Berthe, et dit à l'innocente que si elle passe la nuit avec le roi, il la laissera pour morte. Berthe fond en larmes; elle est tout épouvantée. « Ne pleurez pas, dit la perfide. Ma fille Aliste prendra votre place; j'aime mieux qu'elle en meure que vous. » Ce singulier service est accepté de Berthe; et elle promet grande récompense aux deux femmes.

Le roi fait dire qu'il va venir trouver sa femme dans la chambre nuptiale. On couche la serve Aliste à la place de Berthe, et Berthe se va cacher en disant :

> Doulx Dieu, pére misericors
> De ce que echapée sui hors
> De la chambre au roy, vous gracy.

La nuit s'écoule, et le matin venu, Berthe rassurée revient pour prendre sa place à côté du roi endormi. Espère-t-elle renouveler chaque jour le même jeu? On ne le dit pas. De toute façon la légende est un peu niaise.

Elle s'approche doucement d'Aliste. Mais c'est ici que la trahison éclate. Sur le conseil de sa mère, Aliste a caché un couteau, dont elle se blesse à la cuisse; puis elle dit à Berthe qui s'approche : « Tenez-moi ce couteau. » Berthe obéit machinalement. Aliste aussitôt crie « au secours », éveille le Roi, proteste qu'on l'a voulu tuer, montre son sang qui coule, et Berthe un couteau à la main. Il faut supposer que Pépin a si mal regardé sa femme, en l'épousant, la veille, qu'il puisse prendre Aliste pour Berthe, et Berthe pour Aliste, même en plein jour. La mère est accourue aux cris; elle se jette sur Berthe, qu'elle affecte d'appeler Aliste; elle la bâillonne tout d'abord, avant que Berthe ait pu parler; puis elle crie la première qu'elle veut qu'on mette à mort la meurtrière qui la dés-

honore. Trois écuyers emmèneront Berthe bien loin, dans quelque désert où ils l'étrangleront en secret, pour éviter tout scandale : ainsi l'a demandé Aliste, la fausse reine. Thibert les suit pour les surveiller. Mais les trois écuyers, touchés de pitié par la beauté de cette pauvre créature, refusent de la mettre à mort : ils la délivrent de ses liens, et la laissent aller. Ils font jurer à Thibert qu'il se taira ; et comme il avait promis à Maliste de lui rapporter le cœur de Berthe, il lui présente à la place un cœur de pourceau.

La pauvre Berthe est errante et perdue dans la grande forêt du Mans, prête à mourir de faim, de fatigue et de peur. Elle appelle à son secours Dieu et Notre-Dame. Elle s'endort enfin ; et Dieu, Notre-Dame et les anges viennent la consoler dans une vision céleste. A son réveil, elle veut remercier le ciel ; elle fait vœu de ne dire à personne qu'elle est fille de roi, femme de roi ; si ce n'est pour sauver sa virginité menacée.

Elle se remet en route, et rencontre un brave homme, qui la prend en pitié. Il s'appelle Simon ; il l'amène à sa femme Constance, à ses deux filles, Ysabel et Ayglante, et offre à la délaissée de rester avec eux. Elle y consent avec joie. « Comment vous nomme-t-on ? dit Constance. — Berthe.

— Aussy la royne de France
Que de nouvel a espousée
Roy Pepin, est Berthe nommée,

répond Constance. Mais la reine ne se trahit pas. A peine reposée de sa triste nuit, elle veut travailler avec son hôtesse et ses filles ; et son habileté à dévider la soie excite l'admiration des femmes, qui se prennent à l'aimer fort. Toute cette scène est très gracieuse.

Cependant la reine Blanchefleur a quitté la Hongrie pour aller voir sa fille en France. Un songe de mauvais augure l'inquiète. Pépin va de bonne grâce au-devant de sa belle-mère ; mais la fausse Berthe est épouvantée. Sa mère lui dit de se mettre au lit, de feindre la malade, et de ne point parler. On tiendra les fenêtres closes, et Blanchefleur ne s'apercevra pas combien sa fille est changée.

Elle a compté sans les soupçons qui agitent déjà la reine de Hongrie. Sur sa route, on s'est plaint partout de la dureté de Berthe envers les pauvres gens; et les vilains, pressurés par elle, l'ont hardiment maudite en face de Blanchefleur. « Quoi! pense alors celle-ci, ma fille si douce et si bonne, peut-elle être ici tant haïe? »

Aliste meurt de terreur à l'approche de l'entrevue; elle veut s'enfuir avec sa mère, son cousin et son trésor. La vieille serve la rassure; mais elle se flatte en vain; c'est inutilement qu'on tire les courtines, qu'on fait la nuit dans la chambre, et que la fausse reine dit à peine quelques mots. Blanchefleur devine tout à la froideur même de l'accueil qu'elle reçoit:

Ce n'est pas cy ma fille Berthe
Qui me fait chiere si desperte.
Car se demie morte fust
Et si près de lui me scéust,
Son mal point tant ne li pesast
Que ne m'acolast et baisast.

Elle soulève la couverture du lit :

E Diex ce ne sont pas les piez
Cy de Berthe : bien les cognois
Plus grans estoient quatre dois [1].
Ha! bonnes gens! je suis trahie.

Les trois imposteurs sont saisis; et terrifiés, ils avouent leur crime. Une fois mise en voie d'avouer, la vieille Maliste confesse même qu'elle se proposait d'empoisonner Pépin et Blanchefleur, avant que la trahison fût découverte. Puis Thibert raconte que Berthe n'a pas été tuée comme le croit Maliste; mais nul ne sait ce qu'elle est devenue. La vieille est brûlée vive, Thibert est pendu. Aliste obtient de vivre, à cause des deux fils qu'elle a donnés au roi; elle se fait nonne à Montmartre; ses enfants sont éloignés de la cour; ils grandiront dans l'obscurité.

1. On sait le surnom de la reine *Berthe aux grands pieds*, improprement *au grand pied*.

Blanchefleur retourne en Hongrie; Pépin reste tout seul, veuf de deux femmes, vivantes l'une et l'autre; il ne veut pas se remarier, et vit fort mélancolique. Pour secouer sa tristesse, il va chasser dans la forêt du Mans, pendant que Blanchefleur, revenue chez elle, raconte à Floire l'infortune de leur fille, et pleure avec son vieux mari, la mort de leur unique enfant.

Le hasard de la chasse fait que Pépin, qui s'est égaré, rencontre au milieu des bois Berthe qui sort d'une chapelle, où elle était venue prier. Ils ne se reconnaissent pas l'un l'autre. Le roi demande sa route; elle offre de le conduire au logis du bon Simon, qu'elle appelle son oncle. Chemin faisant, le roi charmé de sa beauté, lui offre d'être « s'amie »; il l'emmènera en France, et lui donnera « grant rente ». Berthe refuse avec indignation. Le roi devient plus pressant; la pauvre fille est en grand péril; elle tombe aux genoux du roi.

> Sire, je vous pri humblement
> En plorant tendrement des yeux
> Que ne me faciez tel outrage.

Et, sans manquer à son vœu, puisqu'elle s'est promis de le rompre au jour où sa vertu ne pourrait être autrement préservée, elle avoue au roi Pépin, qu'elle est fille du roi de Hongrie, et femme du roi de France.

> Pour ce de par Dieu vous deffens
> Ne me faciez cy tel offens.

Le roi est bien surpris, peut-être un peu honteux; mais il ne dit pas son nom, et promet seulement à Berthe qu'il la respectera. Il voudrait qu'elle lui contât toute son histoire, mais Berthe ne veut plus parler. Ils arrivent tous deux chez Simon. Pépin interroge le vieillard et sa femme; ils ignorent la naissance de Berthe, mais ils rendent témoignage de sa parfaite vertu. Simon raconte comme il l'a trouvée dans le bois, morte à demi de froid et de faim. Pépin doute encore un peu; il prie Simon et Constance d'interroger Berthe pendant qu'il

écoutera sans se laisser voir. Berthe dit à ses hôtes qu'elle a forgé cette histoire pour se délivrer de l'insolence de Pépin : elle avait ouï parler de la fin de la reine Berthe; ainsi lui était venue l'idée de ce stratagème. Voilà un imbroglio qui se complique assez habilement.

Pépin déçu s'en va, reconduit par Simon, auquel il avoue en chemin qu'il est le roi de France et qu'il croit en son cœur que Berthe est vraiment sa femme.

> Mais j'ay trop grant melencolie
> De ce quele ainsi le me nie.

Revenu dans son palais, il se hâte d'expédier un messager au roi de Hongrie. Le voyage du messager est mis en scène d'une façon très curieuse; cette page fait bien entendre comment s'accomplissaient au moyen âge sur une scène unique ces pérégrinations multipliées du drame, qui ont tant surpris et préoccupé les critiques modernes :

> Sire, adieu. Ne fineray mais
> Puisque c'est vostre voulenté
> Tant que li aie presenté.
> Le cheminer point ne ressongne,
> Par cy m'en vois droit en Bourgongne,
> Et puis parmy le Dalphiné,
> Puisque santé m'a Diex donné.
> Et pour mon droit chemin tenir
> Me convient à Milan venir,
> Et de Milan droit à Venise.
> Celle voie ay je bien aprise
> Pour ce qu'autrefoiz je l'ay fait.
> Mais pour estre plus fort de fait
> Je vueil cy prendre un piquotin
> Non pas d'avoine, mais de vin;
> Et si prendray un mors de pain
> Et de char, que porte en mon sain.
> C'est fait. Or fault que m'appareille
> De boire a mesme ma boutaille.
> Par saint Josse vez cy bon vin.
> Remettre me vueil au chemin
> Puis que j'ay béu et mangié.

D'estre lassé me suis vengié.
N'est mais travail qui me maistrie.
Floire voy le roy de Hongrie
Et la royne Blancheflour.
Saluer les vois sanz demour.

La fin se devine. Floire et Blanchefleur accourent en France et reconnaissent leur fille, avec des transports de joie. Pépin ramène sa femme et veut qu'on célèbre une seconde fois la noce par huit jours de fête.

Un autre Miracle de Notre-Dame mettait en scène une tradition nationale non moins célèbre que la légende de Berthe; c'est la légende de Robert le Diable. Cette pièce est la seule du répertoire qui nous occupe à laquelle on ait fait l'honneur de l'exhumer pour la remettre au théâtre; le texte, fidèlement rajeuni par M. E. Fournier, a été joué à la Gaîté le 2 mars 1879. Le succès a été médiocre; le public ne s'est pas ennuyé, mais parce qu'il a ri. On pouvait le prévoir. Si certaines études préparatoires ne sont pas inutiles pour qu'on puisse goûter à la lecture les drames du moyen âge, elles sont indispensables pour qu'on les supporte à la scène. Ajoutons que cette pièce devait choquer particulièrement toutes les idées de notre temps. On en jugera par l'analyse[1].

Le duc de Normandie reproche à son fils Robert la vie abominable qu'il mène. Le fils répond qu'il ne se met pas en peine de bien faire, et qu'il continuera à piller les abbayes et à tuer tout ce qui osera lui résister. Là-dessus il court retrouver ses compagnons de brigandage; et tous ensemble vont forcer et saccager la maison d'un riche paysan auquel ils disent pour adieu : « Dis merci, nous ne te tuons pas. » Le vilain répond naïvement :

Seigneurs, je pri Dieu bonement
Qu'il vous tiengne touz en santé.

1. Voy. Notice sur le personnage, sur la pièce et ses sources, t. II, *Analyses*, 33e Miracle de Notre-Dame. Un autre Miracle (le 1er) met en scène également le personnage d'un enfant voué au diable par sa mère.

Après la maison du paysan, c'est une grosse abbaye que les brigands mettent au pillage ; ils rentrent dans leur fort chargés de butin.

Les barons se plaignent au duc. Son fils Robert vole dans toutes les maisons et outrage toutes les femmes. Le duc répond qu'il va le faire emprisonner; il lui envoie deux messagers à qui Robert fait crever l'œil droit. Le duc fait proclamer alors que son fils est mis hors la loi et banni du duché. Qui l'y trouvera peut le mettre en prison.

La rage de Robert s'en accroît. Il rencontre dans la forêt, où il vit, des ermites qui prient Dieu. Il les tue tous. Un passant lui apprend que sa mère est au château d'Arques. Il y court, tout furieux, l'épée au poing. La duchesse va se cacher, tant elle a peur de son fils. En voyant que sa mère le craint, Robert semble rentrer en lui-même : Pourquoi suis-je si méchant? se dit-il.

Certes or voy-je sanz doubter
Que le monde me het à mort,
Et si fait Diex, il n'a pas tort.
Chascun me fuit, chacun m'eslongne,
Honte avoir doy bien et vergongne
Des grands mesfaiz et des meschiez
Que je sui de faire entechiez.
Sy ma mére me fuit, de quoy
J'ay deuil. Dame, parlez a moy
Et gardez que plus ne fuiez.
Je vous demant que me diez
Se savez dont ce peut venir
Que je ne me puis abstenir
De mauvaistié, tant m'en sens plain;
Je croy qu'aucun pechié vilain
En mon pére ou en vous éustes
A l'eure que me concéustes,
Dont ce me vient.

Alors la duchesse avoue à son fils l'affreux secret. Ne pouvant obtenir de Dieu un enfant, elle l'a demandé au diable.

Par ire dis : Puisque Dieu mettre
Ne veult enfant dedans mon corps

Sy l'i mette le dyable lors.
A celle heure, a celle fois
Revint vostre pére du bois,
Qui me trouva toute esplourée.
Et li proudons sans demourée
Pour moy courroucée apaisier
Me prist doulcement a baisier,
Et la fustes vous engendré.

Cette révélation fait de Robert un autre homme. La peur d'être damné le saisit; il veut aller à Rome et demander l'absolution du pape. Mais avant de partir il voudrait faire partager ses saintes résolutions à ses compagnons de brigandage; et comme ceux-ci ne se soucient pas de faire pénitence, il les tue tous. C'est sa première bonne action; elle se ressent encore un peu de ses anciennes mœurs. Puis il charge l'abbé, qu'il avait volé récemment, de restituer toutes ses prises, en puisant dans le fort où il accumulait son butin; et il se met en route vers Rome, à pied, en mendiant sa vie.

Il arrive devant le saint-père; il lui raconte sa malheureuse histoire, son origine diabolique et tous les crimes qu'il a commis. Le pape n'ose l'absoudre; il l'envoie à un ermite, son confesseur, que le ciel a choisi pour apprendre à Robert quelle pénitence il doit faire. Robert arrive chez l'ermite, qui est en train de prier Dieu pour savoir d'en haut comment il devra traiter ce grand pécheur. Dieu, Notre-Dame, les anges descendent du paradis, et Dieu parle ainsi à l'ermite :

Tu li diras
Qu'il fault que le fol contreface
N'en quelque lieu qu'il soit, n'en place
Ne parle nient plus qu'un muet,
Et avec ce, pour fain qu'il ait,
Li enjoins qu'il ne mengera
Jamais, fors ce qu'aux chiens pourra
Tollir...

L'ermite répète à Robert ces conditions imposées par Dieu même; Robert les accepte avec joie.

Il s'en va, contrefaisant le fou. Le voici devant l'empereur, qui est à table pour dîner. Le peuple s'amasse, et hue cet insensé qui ricane et qui gesticule. L'un le soufflette, et l'autre lui noircit le visage; il rit, sans mot dire. L'empereur en a pitié et lui fait donner un os garni de viande; le fou le refuse; on jette l'os au chien; le fou s'élance et le lui dispute. Ensuite il se fait sa niche sous l'escalier, à côté du chien, dont il devient le camarade : l'empereur lui fait porter un lit; mais il n'en veut point et couche sur la paille.

Mais voilà que les païens attaquent l'empire; l'empereur est en grand péril; il appelle tout le monde aux armes,

> ... Et commande
> Aussy ben au clerc comme au lay
> Que chacun s'arme sans delay.

Qui le sauvera? c'est Robert, ce fou, ce misérable, objet du mépris des valets : Dieu lui a révélé par son ange la place où il devra chercher des armes cachées. Il les revêt et, devenu méconnaissable, il marche à la suite du roi contre les païens. Ceux-ci s'excitent au combat dans une langue bizarre :

> Sabaudo bahe fuzaille
> Draquitone baraquita
> Arabium malaquita
> Hermes zalo.

Ils n'en sont pas moins battus, grâce aux terribles coups que leur porte le chevalier inconnu. L'empereur victorieux demande à tous le nom de ce brave, mais il a disparu; et Robert, travesti en fou, est revenu sur son fumier. La fille de l'empereur survient; elle est muette, mais par signes elle montre que le chevalier qu'on cherche est le fou. Tout le monde se met à rire, et nul n'en veut rien croire. Cependant les Sarrasins ont reparu; il faut encore une fois marcher à leur rencontre; et de nouveau les chrétiens voient parmi leurs rangs le mystérieux chevalier, dont les exploits assurent la victoire. Un des guerriers attachés à l'empereur veut deviner le

secret de l'inconnu, et le frappe de sa lance; le fer reste dans la blessure, mais la lance est rompue, et le preux disparaît. L'empereur promet sa fille en mariage, avec la moitié de l'empire, à celui qui rapportera le fer de la lance brisée. Le sénéchal, amoureux de la princesse, essaie de se faire passer pour le chevalier inconnu; mais sa ruse est découverte, car la princesse recouvre miraculeusement la parole et raconte qu'elle a vu le fou s'armer deux fois en chevalier, et arracher de sa blessure, après la bataille, le fer qui l'avait percé. Toute la cour va trouver Robert, qui, gisant sur son fumier à côté du chien, persiste à faire le fou, et pour mieux dissimuler « fait la figue au pape, et jeue de l'estremie d'un festu a l'emperere ». Mais l'ermite se présente alors et délie la langue du pénitent, auquel il annonce, de la part de Dieu, son pardon. L'empereur est heureux de donner sa fille et de promettre son trône au fils du duc de Normandie. Robert aimerait mieux suivre l'ermite, mais sur l'ordre de ce dernier il consent à se laisser marier et à hériter de l'empire.

Ces deux pièces, conformes aux récits romanesques dont elles suivent fidèlement la marche, en ne faisant que mettre en dialogue et en drame ce que le roman présente sous forme de narration, n'ont avec l'histoire véritable qu'un rapport tout à fait douteux et éloigné. Il n'en est pas de même d'un autre Miracle de Notre-Dame, puisé à des sources plus pures et moins travesti par la légende; c'est celui qui est intitulé : « Conment le roy Clovis se fist crestienner à la requeste de Clotilde, sa femme[1]. »

Le drame s'ouvre entre Clovis et Aurélien, son ministre favori, lequel revient de Bourgogne, où, étant en ambassade, il a vu la nièce de Gondebaud, Clotilde. Charmé de sa beauté, il en fait un portrait flatteur à Clovis :

Biau maintien a en son aler,
C'est tant courtoise en son parler
Que le monde s'en esmerveille;
De lis et de rose vermeille

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 39e Miracle de Notre-Dame.

Porte couleur entremeslée
Et monstre bien qu'elle fu née
De royal gent et de sanc hault.

Clovis, sur ce portrait, forme aussitôt le projet d'épouser Clotilde. Il consulte ses chevaliers, qui l'approuvent. Aurélien est envoyé en Bourgogne avec mission d'offrir à Clotilde le présent nuptial.

Aussitôt l'action se transporte : d'une salle du palais de Clovis, elle passe en Bourgogne devant la porte d'une église. Trois pauvres demandent l'aumône, et attendent le passage de Clotilde en louant sa charité. Un quatrième pauvre se joint à eux ; c'est Aurélien, qui s'est travesti pour aborder plus aisément la princesse. Clotilde sort de l'église et fait ses aumônes. Elle voit ce mendiant qu'elle ne connaît pas, et pour lui souhaiter la bienvenue elle lui donne un denier d'or. Rentrée au palais, le souvenir de cet inconnu l'obsède, elle ordonne à sa suivante d'aller le chercher et de le lui amener. Elle l'interroge ; Aurélien révèle sa mission.

Dame, mon chier seigneur Clovis
Qui est homme de grant puissance
Et tele qu'il est roy de France,
M'envoie faire vous savoir
Qu'il lui plaist vous a femme avoir
Et pour ce qu'avec li vous voie,
Vez ci, dame, qu'il vous envoie
Par amour, sanz plus preeschier,
Son annel d'or qu'avoit moult chier
Et vestemens dont aournée
Serez, quant serez s'espousée.

Clotilde se défend d'épouser un païen, elle-même étant chrétienne. Mais elle promet d'obéir au roi son oncle. Pendant qu'Aurélien rend compte à Clovis de sa mission, Clotilde fait à Dieu cette prière :

Doulx Jhesu Crist, roy debonnaire,
Sire, qui congnoys les pensées,
Les presentes et les passées,

Quoy qu'à marier me consente
A Clovis, si est ce en l'entente
Que je le puisse a ce mener
Qu'il se face crestienner.
Ha! Sire, qui es touz parfaiz,
Je te pri, mon desir parfaiz;
S'il est ainsi qu'il esconviengne
Que le mariage s'aviengne,
Sire, par qui les choses bonnes
Se font, ceste grace me donnes
Que le puisse faire venir
A baptesme, et ta loy tenir.

Gondebaud voit revenir Aurélien, qui lui demande la main de sa nièce. Il l'accorde, et Clotilde part, accompagnée des ambassadeurs et de sa suivante, Isabelle. On arrive à Soissons, où le mariage a lieu. Les mœurs du XIV[e] siècle se mêlent ici d'une façon curieuse aux événements du V[e]; les *ménestrels* viennent égayer la foule, et Clovis ordonne de conduire Clotilde au Louvre. Cet anachronisme permet de dater la pièce, car le Louvre ne servit pas de demeure aux rois avant Charles V. Dans le Miracle d'*Amis et Amille*, on ne parle encore du Louvre que comme d'une forteresse.

A peine mariée, Clotilde adresse une double requête au roi son époux. Elle le supplie de se faire chrétien d'abord; ensuite de venger la mort de son père et de sa mère, tués par Gondebaud, son oncle. Clovis refuse le baptême, mais il accepte la vengeance. Tous ces traits de mœurs sont justes; si le décor est faux, les caractères sont vrais et puisés dans l'histoire.

Gondebaud paie tribut à Clovis pour prévenir sa colère. Un fils naît à Clotilde, elle le fait baptiser aussitôt; mais l'enfant meurt, encore vêtu de la robe blanche des nouveaux chrétiens. Clovis dit que si on l'eût consacré à ses dieux, l'enfant vivrait encore; Clotilde s'humilie devant Dieu et respecte sa volonté. Un second fils naît aux deux époux, car le drame marche très vite. Clotilde le fait encore baptiser, pendant l'absence de son mari; l'enfant tombe gravement malade. Clovis revient et dit : « L'enfant mourra comme son frère, puisqu'il a été baptisé. » Clotilde tombe à genoux et adresse à Dieu et

à Marie une ardente prière : Jésus et la Vierge descendent du ciel à sa voix.

Leur seule présence rend la santé au petit malade. La suivante de Clotilde, qui voit l'enfant guéri sourire dans son berceau, court l'annoncer à la mère :

> Dame, ce qui m'a fait tenir
> En la chambre un poy longuement,
> S'a fait vostre filz vraiement
> Qui m'a tant ris, c'est chose voire
> Que vous ne le pourriés croire
>   Et d'un ris sade.
> — Doncques n'est-il mie malade.
> Ysabel, sanz plus ci séoir
> Alons m'en, je le vueil véoir...
> — Soit. Or véez comment il euvre
> Doulcement, Madame, la bouche,
> En riant. N'a mal qui le touche,
>   Ce tiens-je, dame.
> — Aourée soit Nostre Dame!

La joie qu'éprouve Clovis en retrouvant son fils guéri est gâtée par une fâcheuse nouvelle, celle de l'invasion allemande, qui fournira au drame sa péripétie et son dénouement.

> Chier Sire, entendez sans delay
> Les nouvelles que vous vueil dire.
> Senes et Alemans, chier Sire,
> Sont venuz en vostre païs.
> Pour eulz sommes touz esbahis,
> Car ilz sont trop grant multitude,
> Et ilz ne mettent leur estude
> Chascun jour qu'a nous faire guerre,
> Prandre les gens, pillier la terre;
> Et, se brief ne nous secourez,
> Vous verrez que vous perderez
>   Et pais et gens.

Clovis, prêt à marcher contre ces envahisseurs, vient dire adieu à Clotilde. Elle le supplie encore une fois de n'invoquer dans le péril que le Dieu des chrétiens.

Chier Sire, Dieu vous vueille mettre
En vouloir de tenir sa foy,
Par quoy nous soions, vous et moy,
D'une creance.

Ils se séparent; et, du palais, le drame se transporte sur un champ de bataille. Nous sommes à Tolbiac. Les deux armées marchent l'une contre l'autre. Les Allemands ont le langage haut, injurieux, menaçant :

Courir nous convient sus aux hommes
De ce païs, et les pillier,
Femmes et enfants essillier,
Et se nul contre nous rebelle,
D'une espée ait, soit-il, soit elle,
Par mi le corps.

Le combat s'engage. Les Francs plient, accablés sous le nombre. Aurélien se tourne vers Clovis et lui conseille d'invoquer le Dieu de Clotilde, puisque ses dieux l'abandonnent. Clovis hésite un moment, puis se prosternant, il invoque Jésus-Christ, et promet, s'il est vainqueur, de recevoir le baptême. Aussitôt la bataille change de face, le roi allemand est tué; son armée se disperse ou tombe sous les coups des Francs. Clovis est vainqueur. Le drame nous ramène en France, au palais; et nous voyons Clotilde accourir au-devant de son époux. Par une intention très fine, le poète a voulu que le salut même de Clovis apprît à sa femme qu'il est déjà chrétien dans le cœur.

— Dame Royne, Dieu vous tiengne
En s'amitié!
— Chier sire, pour la Dieu pitié
Qui vous a ce salut apris?
Ne où avez vous vouloir pris
De le me dire?
— C'a fait Jhesu Crist, nostre Sire,
M'amie, qu'a vray Dieu je tieng.

Et il raconte la scène du champ de bataille, en se déclarant prêt à recevoir le baptême. Aussitôt Remi, archevêque de

Reims, appelé par la reine, accourt au palais. Clovis et ses Francs sont baptisés. La colombe légendaire apporte la sainte ampoule qui doit servir à sacrer le roi chrétien.

Par un anachronisme qui devient un trait assez éloquent, le poète suppose que le nom de Clovis (Chlodovig), plus tard adouci dans la forme de Louis, fut changé dès ce temps au baptême du roi. Saint Remi dit :

Seigneurs, il fault, je vous denonce,
Changier li son nom de Clovis.
Comment ara il nom? — Loys,
C'est biau nom, Sire,

répond un chevalier franc. Naïf et touchant anachronisme, où l'on croit deviner l'amour que la France du XIV[e] siècle portait au roi, au saint, dont la mémoire lui devenait plus chère au milieu des catastrophes de ce temps.

Ce n'est pas seulement dans les cours ou dans les châteaux que se déroulait l'action des Miracles de Notre-Dame. Comme nous l'avons dit, près du quart de ces pièces met en scène des aventures et des malheurs tout privés, dont les héros sont de petites gens. Parmi les miracles qui peignent ainsi les mœurs de la bourgeoisie, le plus intéressant est celui de *la Femme que Nostre-Dame garda d'estre arse*[1].

Guillaume, riche bourgeois, maire de Chivy (il y a un Chivy[2], près de Laon, à une lieue de cette ville) et mari de Guibour, a récemment marié sa fille à un jeune homme nommé Aubin. Les parents et les jeunes gens vivent ensemble, dans une union parfaite. Au commencement du drame, Guillaume s'en va gaîment visiter avec sa fille leurs champs prêts à moissonner. Guibour, restée seule avec son gendre, le prie de la conduire à l'église. Elle y écoute pieusement un long sermon. Aubin, moins zélé que sa belle-mère, est allé cependant se promener par la ville.

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIV[e] siècle, 26[e] Miracle de Notre-Dame.

2. Village très ancien; l'église est du XI[e] siècle. Les moissonneurs se disent dans le Miracle, natifs du Crotoy, qui est à l'embouchure de la Somme.

Le sermon finit; Guibour retourne seule à la maison; elle rencontre un voisin, son compère, une de ces bonnes âmes qui, par leur bavardage, causent les plus grands malheurs avec les meilleures intentions. Il révèle à Guibour que la calomnie ose flétrir l'amitié toute maternelle qu'elle porte à son gendre; qu'elle n'est déjà plus qu'une femme partout diffamée, et perdue de réputation :

Commére, je vous en avise
De bonne foy, si ait Dieu m'ame !
Ne m'en donnez ne los ne blasme.

L'infortunée le remercie, et reste seule. L'horrible révélation l'épouvante. Sa tête s'égare; pour étouffer ce bruit infâme, elle fera tuer son gendre.

Sur la place publique elle voit deux moissonneurs qui attendent là qu'un maître les embauche : sinistres moissonneurs, tout prêts à abattre autre chose que des épis. Guibour qui les devine au premier coup d'œil, leur propose hardiment le crime; ils acceptent sans hésiter. Elle les cache dans son cellier, en leur disant d'étrangler l'homme qu'elle va y envoyer.

Aubin rentre. Guibour feint d'avoir soif, et le prie de lui apporter un peu de vin. Le jeune homme obéit : un moment après, les moissonneurs reparaissent; leur besogne est faite. Ils cachent le cadavre dans son propre lit, prennent leur argent, et s'enfuient.

Le père rentre des champs avec sa fille. Il y a là une scène d'un intérêt vulgaire, mais poignant. Les deux promeneurs sont fort gais :

LE PÈRE.

— J'ai fain, si me vueil desjuner.
Delivrez-vous, alez au vin;
Et vous, fille, tandis, Aubin
Alez querre, si dinerons.
Demain, ce pens, aousterons,
Si me vueil de gens pourvéoir.

Ne vueil pas longuement séoir
Au mains pour ore.

LA MÈRE.

— Marie, Aubin se gist encore
Dedans son lit.

LE PÈRE.

— Il a bien pris a son delit
Le cras de ceste matinée.
Va le appeler, va, po senée,
Di qu'il se lieve.

LA FILLE.

— Aubin, Aubin, s'il ne vous grieve
Vueillez me c'est jour ou non, dire.
Dormirez vous hui mais, biau sire?
E gar! il ne me respont point;
Aprouchier le vueil par tel point
Que je saray, vueille ou ne vueille,
De certain s'il dort ou s'il veille.
Or sus, sire! sus, sans sejour!
Dormirez vous cy toute jour?
Qu'est-ce ci, Diex! Ha, mére, mére!
Vez ci nouvelle trop amère.
Je doi bien plaindre et plourer fort,
... Je sui perdue!

Aux lamentations de la jeune femme, tout le voisinage accourt. On prodigue les exclamations, et les consolations banales usitées en pareille circonstance. Un voisin dit :

Ore je vous vueil demander,
Si grant dueil faire que vous vault?
Certes, nient. Je scé bien qu'il fault
Que nature en ce cas s'acquitte.
Mais aiez douleur plus petite,
Si ferez bien.

La nouvelle se répand. Chacun fait ses réflexions.

Hui au matin encor le vi
Sain et haitié!

Un autre :

A ce pas nous fault touz aler.

Le poète a bien retracé tous ces détails vulgaires, mais touchants; il a su reproduire avec une exactitude et une vivacité remarquables ces traits de mœurs populaires.

On ensevelit le mort; on se prépare à l'enterrer, quand le bailli se présente. Après quelques bonnes paroles adressées à la jeune femme, au père, à la mère, à tous, le magistrat, qu'étonne cette mort subite, demande à voir le cadavre, déjà cousu dans son suaire. On obéit. On découvre le mort. Quel n'est pas l'effroi de tous! La gorge est toute noire; plus de doute : Aubin est mort étranglé. Aussitôt le bailli fait arrêter toute la famille; Guillaume, Guibour, Marie se voient lier les mains derrière le dos; vainement ils se lamentent. Le juge ordonne qu'ils soient menés en prison, et mis à la torture. Alors enfin Guibour révèle son crime :

Sire, sire, touz frans et quittes
Delivrez ces. II. inocens;
Moy justicez, je m'i assens :
Ne me peut le cuer assentir
Que plus leur voie mal sentir.
Sachiez, sire, qu'en cest affaire
N'ont coulpes; j'ay fait le fait faire
Moy seulement.

Et elle raconte toutes les circonstances du crime. On l'emmène en prison. Le père et sa fille, rendus à la liberté, partent en pèlerinage pour demander à Dieu que la coupable échappe au supplice.

Ici finit ce qui ferait le premier acte dans un drame moderne. Le second commence par l'ordre que le bailli donne au premier sergent de faire dresser un échafaud et un bûcher pour l'exécution d'une femme. Bientôt Guibour est amenée; elle prie Notre-Dame avec ferveur.

Doulce mère Dieu, souvenir
Vous vueille de ceste chestive;
Car je ne croy pas que je vive
Longuement, pour ce, doulce Dame
Vous pri qu'aiez merci de m'ame
Quoy qu'aie pecheresse esté.
Ha Dame, par vostre bonté
Confortez-moi.

Le frère et le cousin du mort réclament le supplice de Guibour. Le juge prononce la sentence et ordonne l'exécution. Ici se place un curieux détail. Il ordonne au sergent d'aller crier sur la place : « Que nul chef de famille ne se dispense de venir assister à l'exécution sous peine de payer une amende! »

Le funèbre cortège s'ébranle; il passe devant l'église; Guibour supplie qu'on lui permette de prier un moment Notre-Dame. Elle l'obtient et s'agenouille : sa prière est humble et touchante; elle ne demande pas d'être sauvée du bûcher, mais de l'enfer.

Mais au moment où le bailli impatient vient de crier : « Au feu! au feu! sanz pluz attendre, » Jésus intervient et dit à sa mère d'aller défendre la malheureuse qui l'implore « tant piteusement ».

Notre-Dame s'approche de Guibour et la réconforte par de douces paroles. Le bois se consume cependant, mais celle que le feu devait dévorer est saine et sauve, et n'a même pas senti la flamme. On entasse un nouveau bûcher : mais Notre-Dame a défendu au feu de toucher Guibour. Le second bûcher se consume; et Guibour reste intacte. Le bailli, confus, effrayé, tombe à genoux devant la condamnée; tout le monde la ramène en triomphe à l'église, où elle va remercier Dieu de ce miracle étonnant. Ici finit ce qui formerait le second acte dans nos divisions modernes.

Le premier était tout réel; le second est mêlé de réel et de surnaturel; le troisième est tout mystique; c'est comme l'apothéose de Guibour purifiée par le repentir.

La criminelle Guibour est devenue une sainte. Sa charité est sans bornes. Nous la voyons guider les pas d'un pauvre

aveugle et donner un sac de blé à un malheureux affamé; elle couvre un troisième, à demi nu. Elle donne tout ce qu'elle a, tout, sans songer à elle. Et quand elle entend les voisins s'assembler pour aller à la messe (c'est la fête de la Purification de la Vierge), elle n'ose sortir et se présenter à l'église sous les affreux haillons qui lui restent. Elle verse des larmes, en pensant que ce jour s'achèvera sans qu'elle ait ouï la messe.

Ici s'offre à nos yeux la plus étrange scène qu'aucun théâtre ait jamais étalée peut-être. Jésus-Christ descend du ciel en personne avec son cortège accoutumé : Notre-Dame, les anges Michel et Gabriel et saint Jean. Ils apparaissent à la pécheresse repentante, et Jésus-Christ déclare qu'il veut lui donner la consolation d'ouïr la messe. Jésus lui-même commence à célébrer devant elle une messe qui est servie par les deux saints Vincent et Laurent; saint Jean a mis un cierge dans la main de Guibour. Au moment venu, Notre-Dame va à l'offrande, tous les autres après elle. L'ange Gabriel veut forcer Guibour à les y suivre, et en voulant lui arracher le cierge qu'elle tient, il le brise et lui en laisse une moitié qui témoignera de la réalité de cette vision. La messe achevée, les personnages divins s'éloignent en chantant. Deux religieuses les remplacent, elles viennent annoncer à Guibour qu'elles lui sont envoyées de Dieu pour lui enjoindre de les suivre dans leur couvent. Elle obéit avec joie; et la pièce finit.

Un autre drame nous fait pénétrer non moins avant dans la vie journalière des diverses classes de la société du XIVe siècle, et particulièrement de la petite bourgeoisie. Quoiqu'il offre une situation par certains points analogue à celle du Miracle de la femme sauvée du feu, et qu'il s'agisse encore d'une femme arrachée par un prodige à une exécution capitale, comme l'héroïne est ici très injustement condamnée, et comme elle excite des sympathies que nous ne pouvons accorder sans quelques réserves à la meurtrière Guibour, nous croyons intéressant de rapprocher les deux pièces.

Ce Miracle [1] est intitulé : « Conment un enfant resucita

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 15° Miracle de Notre-Dame.

entre les braz de sa mère que l'en vouloit ardoir pour ce qu'elle l'avoit noié. » Un bourgeois, désolé de n'avoir pas d'enfants, emmène sa femme à l'église, pour y demander à Dieu qu'il leur accorde un héritier. Le *vallet* Gençon les suit, et la *chamberière*, celle-ci portant les *heures* de la dame *en leur bource*. Devant eux, l'on prêche un beau sermon sur l'Annonciation (le texte fait défaut dans le manuscrit).

La dame reste seule et se met en prières; elle supplie avec ardeur Notre-Dame de la rendre mère; elle dit humblement :

> Mais je croy, selon mon propos
> Que Dieu ceste grace forclos
> M'a pour ce que je n'en suis digne.

Notre-Dame demande à Dieu d'exaucer tant de dévotion. Dieu y consent; la jeune femme devient enceinte. Le bourgeois, en l'apprenant, est transporté de joie; il ne tient même pas grand compte des souffrances de la pauvre dame :

> — Sire, il m'est avis c'on m'ait point
> D'un coustel au cuer maintenant,
> Tant s'est remué mon enfant
>   En moy forment.
> — Vous en devez bien grandement
> Mercier la vierge Marie.

Arrive un cousin qui l'emmène dîner

> Chiez Petillon, à la Lymace,

et l'entraîne à faire un voyage de deux mois en Flandre.

L'action passe alors de l'autre côté de la scène. Un comte, qui vient de faire hommage de sa terre au roi, y institue premièrement un juge ou bailli ; il choisit pour remplir cette charge le maire de Tortevoye. Son chevalier l'approuve ; un sergent d'armes va chercher le maire, qu'on installe ; et le comte lui donne rendez-vous aux assises « d'icy en quinzaine ». Le bailli donne à boire aux sergents et reçoit les félicitations de l'avocat.

Nous revenons chez la dame, qui sent déjà les premières douleurs de l'enfantement; on court chercher la *ventrière*, et pour consoler la patiente, on lui dit :

> Madame, je pense c'un fiex
> Arez : ce me dit vostre cri,

ou bien ceci, qui n'est pas très bien choisi pour alléger ses souffrances :

> Ce ne sont que roses encore,
> Ma dame, soiez en certaine;
> Car il n'y ara sur vous vaine,
> Quant venra à l'enfantement,
> Qui ne rompe, fort seulement
> Du petit doigt.

Puis la vie de sainte Marguerite est déposée sur le corps de la dame, dont le cruel travail se prolonge inutilement. Cette scène interminable devait être pénible à voir. Pourtant n'en jugeons pas selon nos idées modernes, et rappelons-nous le théâtre ancien, retentissant des cris douloureux de Philoctète.

Le mari est revenu de voyage sur ces entrefaites; il voue un pèlerinage à Notre-Dame du Puy de la Sale, si sa femme est sauve, et si l'enfant vit assez pour recevoir le baptême. Aussitôt un beau garçon vient au monde; on le baptise; et son père se remet en route pour aller remercier Notre-Dame.

Nous retournons chez notre juge; il se plaint au sergent de n'avoir rien à faire et aucune cause à juger. « Je ne sais comment il se fait, dit le sergent. — Je le sais bien, moi, dit le juge en colère, les causes

> En la taverne despendues
> Sont, et en voz bourses pendues,
> Sonnant; et conment? vez le cy.
> Quant d'aucun vous tenez saisy
> Qui aucune chose a meffait,
> Je say trop bien conment on fait,
> Ains que j'en aie congnoissance
> Il vous ample de vin la pence

Et vous est la bourse fourrée;
Ainsi m'amende est recelée
Que point n'en ay.

Ainsi piqué d'honneur, le sergent s'en va par la ville, bien résolu d'y trouver matière à procès. Justement il entend des cris, des lamentations de femmes; il s'élance dans la maison d'où vient tout ce bruit. Il y trouve un petit enfant mort, et deux femmes en pleurs. La pauvre accouchée, en baignant son enfant, pendant l'absence de sa chambrière, s'est endormie; elle a laissé échapper son fils, et l'a noyé. Le sergent tient son procès, un procès criminel, un infanticide. Il court chercher le juge, qui met saisie sur tous les biens, et emmène la pauvre femme prisonnière. Le comte revient tenir ses assises; la prétendue meurtrière est amenée devant lui : elle raconte sa triste aventure, en termes touchants :

Mais mon povre corps traveillié
Avoie tant et estourmy
Qu'assez tost après m'endormy
Ou baing, et l'enfant de mes mains
M'eschappa...

Le comte est touché de pitié ; il voudrait acquitter la pauvre créature. Mais l'*avocat*, ou l'homme de loi, chargé de le conseiller, lui fait peur du souverain, qui saisira la terre du comte sous prétexte que la justice n'y est pas rendue. Le chevalier, qui est assesseur, approuve l'avocat. Le comte dit cyniquement :

Aussi aym je mieux que a honte
Muire, puisqu'elle a fait le vice,
Que pour lui ma terre perdisse,
Se m'aïst Diex.

La femme est condamnée au feu, et le peuple appelé à voir l'exécution :

Je conmans qu'il soit endité
A hault cri, en plain quarrefour

Que tantost sanz faire sejour
De chascun hostel un homme isse
Qui viengne veoir la justice.

Le mari revient de son pèlerinage au moment où le supplice s'apprête ; son cousin accourt au-devant de lui pour lui révéler son malheur. Le pauvre homme, abattu, mais toujours sage et pieux, tombe aux pieds d'une image de Notre-Dame, et l'appelle à son secours. La Vierge descend du ciel avec les anges, avec saint Jean, saint Éloy, sainte Agnès ; elle vient consoler son serviteur, et lui promet que la joie va succéder à sa tristesse. Puis les personnages célestes disparaissent. Ici, comme dans la plupart de ces Miracles, le personnage qui voit Notre-Dame, doute lui-même si l'apparition est songe ou réalité :

Diex ! est ce songe ou vision ?
Qu'est la dame ore devenue ?
... Perdue l'ay, ne say conment.

D'ailleurs l'intention de l'auteur n'est jamais douteuse ; il veut présenter l'apparition comme réelle, puisqu'il nous fait assister aux préparatifs qui la précèdent. Ainsi Notre-Dame ne quitte jamais le paradis sans avoir obtenu l'aveu de son fils.

Cependant la femme va au supplice. Comme la marquise de la Gaudine, elle n'est assistée d'aucun prêtre[1]. Le bailli se borne à lui dire :

Priez Dieu qu'il vous vueille aidier
Et vous doint pacience, dame,
Telle que ne perdez pas l'ame
Avec le corps.

Le bourreau, de son côté :

Priez ces gens que pour vous prient
Et que leurs patenostres dient
Chascun pour vous.

1. C'est seulement à partir de 1397 que, par ordonnance de Charles VI, les suppliciés purent être assistés d'un prêtre.

En passant devant une chapelle, la condamnée demande à prier une dernière fois ; et à revoir avant de mourir, l'enfant par qui elle meurt. On lui apporte le petit corps, elle le serre entre ses bras.

E! doulx enfes, Diex ait mercy
De t'ame et de la moie ensemble.
Bien m'est changée, ce me semble,
La joye que de toy avoie
Quant en mon ventre te portoye...
... Vray Dieu, reconfortez le pére
Car a plourer ara assez
Quant nous deux verra trespassez.
En plourant, mon doulx enfançon.
Te vueil baisier, puis te lairay,
Et pour ta mort, morir iray.
(Yci crie l'enfant.)

L'enfant est ressuscité par la grâce de Notre-Dame. Tout le monde est rempli de joie et d'admiration. La mère, justifiée miraculeusement, est aussitôt remise en liberté. Son mari paraît à ce moment, et glorifie la puissance de Notre-Dame. Tout le monde (sauf le bourreau) se rend au moutier, pour y chanter le *Te Deum*. Mais ce n'est pas assez pour notre pieux bourgeois. Il se hâte de confier ses biens et son enfant à son cousin et au bailli ; et de repartir lui-même en pèlerinage pour *Notre-Dame de Fineterre*[1]. Sa femme l'y accompagnera, malgré la grande distance et la fatigue. Ils s'éloignent tous deux ; et la cour céleste, sur l'invitation de Notre-Dame, les suit en chantant un rondeau.

A ces deux pièces où sont mises en scène des mœurs et des aventures privées, on peut en comparer une troisième qui n'appartient pas au recueil Cangé, mais qui est de la même époque et conçue dans le même esprit ; elle est intitulée : « Une

1. Quel était ce pèlerinage que Notre-Dame décrit ainsi (v. 1809-12) :

Car empris ont par grant estude
A aler vous et moi requerre
Si loing que la où fine terre
Qui est grant peine.

jeune fille laquelle se voulut abandonner à péché pour nourrir son père et sa mère en leur extrême pauvreté [1]. »

Réduits aux dernières angoisses de la misère, le père, la mère, la fille exhalent leur désespoir dans une suite de strophes plaintives. Le père commence :

> Mal n'est qu'en povreté ne sourde.
> Povreté est pire que mort.
> Fortune à mes clameurs est sourde
> Dont malheur trop cruel me mort.
> O mort, pourquoy prens-tu remort,
> Que ton dard mes maulx si n'asourde
> Sans nul resourse ne confort.
> Mal n'est qu'en povreté ne sourde.

La mère, la fille font écho à ces lamentations et invoquent Notre-Dame « par sa saincte nativité ». Après ce début, les divers personnages du petit drame viennent rapidement se montrer les uns après les autres, et dire quelques vers, chacun de la place où se joue la part d'action à laquelle il doit être mêlé.

Voici Satan qui rôde en cherchant quelque occasion de perdre une âme. Voici un larron qui s'embusque en un bois pour détrousser quelque marchand. Ici Tostversée, femme de mauvaise vie, attend les galants dans la rue, en chantant une chanson qui ne manque pas de verve dans son rythme sautillant :

> Boyre fault comme on la brasse.
> Hée le temps passé
> Ne peult revenir.
> Brief le souvenir
> Rent mon cœur tout mal et cassé, etc.

De ce côté le seigneur châtelain et son serviteur Petit-Bon s'en vont visiter les bois

> Pour prendre ung peu d'esbatement.

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 42e Miracle de Notre-Dame. Le style est rajeuni dans le texte que l'on possède.

Enfin, voici un gros marchand qui s'engage dans la forêt, en se parlant à lui-même des affaires de son négoce.

L'action une fois entamée ainsi sur six points différents, selon les principes dramatiques du moyen âge, si absolument opposés aux nôtres, elle revient à son point de départ. Les gémissements des trois misérables reprennent de plus belle. Alors Satan suggère à la fille l'idée de trafiquer de sa jeunesse pour nourrir ses parents. Elle lutte, elle résiste, elle repousse avec horreur cette tentation, le diable la presse, et l'enjôle :

Logée seras en bons lieulx...
Maintenue comme princesse...
Trouver ne te fault que ung gros moyne,
Quelque prelat, quelque chanoyne.
Tu seras la trés bienvenue.

Ces vers se débitaient dans une confrérie de Notre-Dame à la fête de sa Nativité [1].

Trouver pourras quelque millour
De ces enchesnez de la court
Qui te maintiendront bien en point.

Une charitable voisine vient consoler ces affamés. Elle arrive, comme la fille a pris son parti de céder aux suggestions du diable. La voisine lui conseille de se mettre en service. La malheureuse saisit ce prétexte et, bénie par ses parents, elle s'éloigne et va courir les chemins.

Chère fille, note ce point :
Sur tout honneur vault mieux qu'argent,

dit la mère.

A toy, Vierge, nous la rendons
Qui es a Lience clamée,

reprend le père.

1. Plus loin la fille, prenant son parti, dit : « Au prieur m'abandonneray. »

Voilà la fille dans la rue; elle y rencontre Tostversée, dont les conseils effrontés la font rougir. Satan voit l'imprudence :

> Parle autrement, de par le dyable,
> C'est par trop montrer le secret.

La fille révoltée s'enfuit au fond du bois, pour y cacher au moins sa honte. Elle y rencontre le marchand et timidement lui dit son infortune. Le brave homme a pitié d'elle; il la respecte et lui donne un signet d'or, en lui disant de retourner chez ses parents et de se garder de mal faire. Il s'éloigne, et Satan enrage de voir un si honnête homme. A ce moment le larron caché s'élance sur la pauvre fille, et veut lui ravir et l'honneur et l'argent. Mais le châtelain et son page accourent à ses cris. L'adroit voleur, sans se déconcerter, leur dit : « Je suis un marchand qui dormais dans ce bois. Cette fille durant mon sommeil m'a volé un signet d'or qu'elle retient encore. » On la fouille, on trouve la pièce; et le châtelain, un peu trop crédule, mène la pauvrette au prévôt, qui, plus niais encore, la condamne à être pendue. Elle va l'être vraiment, le gibet est déjà tout prêt; mais elle invoque ardemment Notre-Dame.

> Ayes pitié de ma povre ame
> Quant de mon povre corps ystra.

La Vierge la sauvera. Le bon marchand arrive à temps pour reconnaître la fille innocente, et faire pendre à sa place le larron, qui d'ailleurs se convertit sur l'échelle, et fait une fin presque édifiante; ce qui n'empêche pas le châtelain d'ajouter ces vers en manière d'oraison funèbre :

> C'estoit un garnement bien fin
> Dont la delivrance est très bonne.

Châtelain, prévôt, marchand font à la pauvre fille un cadeau qui lui permettra de retourner chez ses parents, et même de se marier honnêtement.

Nous pénétrons dans l'intérieur des couvents avec l'his-

toire singulière de la *Nonne mariée*, avec celle de l'*Abbesse délivrée*, plus singulière encore; l'une et l'autre peinture (quoique la foi la plus vive et la plus naïve y respire) ne sont pas très favorables en somme à l'honneur des religieuses; et s'il est vrai que ce fut un religieux, Gautier de Coincy, qui rédigea le premier, au XIIIe siècle, sous forme de narration, ces histoires et d'autres semblables, il ne paraît pas possible qu'un autre qu'un laïque ait osé les mettre en scène au XIVe siècle, sous la forme dramatique, bien autrement frappante et bien plus dangereuse que celle du récit. Avec certaines précautions, et grâce aux réflexions de l'auteur, le récit peut tout dire, tout expliquer, tout atténuer; le drame va plus droit au fait; l'impression qui s'en dégage est plus violente, et l'auteur est pour ainsi dire moins maître de la mesurer.

Une abbesse [1] envoie son clerc, Perrot, s'informer si un religieux, qu'elle aperçoit, n'est pas sur le point de prêcher. Sur la réponse du clerc, elle va entendre le sermon, avec deux de ses religieuses.

Le sermon est prononcé, semble-t-il, en plein air. Le *prescheur*, qui ne reparaît plus dans la pièce, fait en 77 vers l'éloge des vertus et de la puissance de la Vierge.

L'abbesse est très édifiée; elle blâme durement les deux religieuses qui l'accompagnent, d'avoir été se promener pendant le sermon. Elle rentre chez elle avec son clerc, lui dicte une lettre, que le clerc s'en va porter. Restée seule, l'abbesse s'avoue à elle-même l'amour violent qu'elle ressent pour ce jeune homme. Le clerc revient; elle lui déclare sa passion, et le séduit avec une franchise assez crue.

Sœur Marie et sœur Isabelle haïssent l'abbesse, qui les maltraite et les jette en prison pour les moindres fautes. Elles ont deviné qu'elle a failli; elles savent qu'elle est enceinte; et pour se venger, elles vont tout raconter à l'Évêque. Celui-ci envoie son clerc prévenir l'abbesse qu'il visitera le lendemain l'abbaye.

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, 2e Miracle de Notre-Dame.

L'abbesse est épouvantée. Retirée dans son oratoire, elle invoque Notre-Dame avec angoisse et confiance. Notre-Dame descend du ciel avec ses anges Michel et Gabriel, qui chantent un rondeau en son honneur. Elle tance un peu vivement la coupable; mais, touchée de sa piété, elle la sauve, en la délivrant de l'enfant que l'abbesse était sur le point de mettre au monde. On remarquera les vers que la Vierge adresse à sa servante; ils expriment très clairement l'idée religieuse, ou plutôt superstitieuse, qui a inspiré tout ce théâtre :

Je vieng cy pour toy desservir
Ce que tu m'as volu servir,
A la fin que cilz qui me servent
Voient miex quel bien il desservent,
Par quoy nulz ne se desespére,
Mais par moy grace avoir espére.
Sez tu quel grace te feray?
De ton fruit te delivreray.
Maintenant en vueil ventriére estre,
Si que nulz ne pourra congnoistre,
Pour riens c'on face tant ne quant,
Que tu aies éu enfant.
C'est fait : vez le cy tout en vie.
Or te garde miex, belle amie,
Que tu n'as fait dès ores mais.

L'enfant nouveau-né est porté par les anges à un ermite qui en prendra soin, et Notre-Dame retourne au ciel accompagnée par les chants des anges.

L'évêque arrive à l'abbaye, et fait connaître à l'abbesse la dénonciation dont elle est l'objet. Il envoie chercher la *matrone* de la ville, et lui ordonne de visiter l'accusée. Dame Bienvenue (la matrone), assistée des deux sœurs Marie et Isabelle, procède à cette visite, sur le théâtre, et annonce à l'évêque que l'abbesse est innocente et pure. L'évêque indigné contre les deux sœurs calomniatrices, dont la confusion est extrême, les condamne à passer le reste de leurs jours *au pain de douleur et à l'eau de tristesse.*

Mais l'abbesse, saisie de remords d'être justifiée à ce prix,

emmène à part l'évêque et lui confesse tout : sa faute, et la grâce merveilleuse dont elle a été l'objet. L'évêque, rempli d'admiration, s'écrie :

Il pert bien qu'estes sainte femme
Et pour ce vueil que soiez dame
De l'ostel de Mons, et maistresse,
Ne plus ne serez cy abbesse :
C'est a vous trop petit état.

Il va trouver ensuite l'ermite à qui Notre-Dame a confié l'enfant miraculeux ; il les emmène avec lui tous les deux ; ses deux clercs le précèdent, en chantant : *Ave Maria.*

Voici un autre miracle dont l'héroïne est une religieuse « qui laissa son abbaie pour s'en aler avec un chevalier[1]. »

La scène est d'abord dans le couvent. Une sœur annonce à l'abbesse que frère Gautier va venir prêcher. En même temps un chevalier arrive à la chapelle, moins pour ouïr le sermon que pour voir une belle nonne dont il est éperdument amoureux.

Le prêcheur commence son sermon, qui est en prose : « Doulce gent, au conmencement de nostre sermon, nous recourrons à la glorieuse Vierge Marie... » Ce sermon est l'éloge de la virginité.

Le sermon est fini. L'abbesse et les nonnes en sont émerveillées, mais le chevalier l'a trouvé bien long. Enfin les religieuses s'éloignent : une seule reste prosternée devant l'image de Notre-Dame. C'est celle-là qu'aime le chevalier. Il s'approche ; il lui dit son amour ; elle le repousse avec dédain, il revient à la charge ; elle l'écoute, elle cède enfin ; elle promet de le suivre, pourvu qu'il la veuille épouser. Quand la nuit sera venue, elle s'échappera du couvent pour s'enfuir avec lui.

Le chevalier est au comble du bonheur.

Certes or me va bien a point :
J'ay trouvé en ma dame grace.

1. Voy. Notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 7e Miracle de Notre-Dame.

Qui me tenroit que ne chantasse?
Nulz, car j'ay le cuer plain de joie.
« Il n'est vivant qui me doie
« Blamer de celle servir
« Dont tout bien me peut venir ».

La nuit arrive. La religieuse fugitive sort doucement de sa cellule; elle traverse la chapelle; elle s'agenouille en passant devant la statue de la Vierge, et fait une courte prière. Que voit-elle en se relevant? Notre-Dame entre les anges Michel et Gabriel, lui barre le passage. Elle recule, et rentre dans sa chambre tout épouvantée.

Peu à peu, elle se rassure, et veut recommencer l'entreprise. L'ambition plus que l'amour l'appelle.

Par Dieu, encore me mettray
En essai se pourray passer.
Pener me doy bien et lasser
Afin d'accomplir ma promesse,
Car je seray chevaleresse
Se de ceens puis estre yssue.

Elle s'agenouille encore en traversant la chapelle: *Ave Maria*. Quand elle se relève, nouvelle apparition. Elle s'enfuit pleine de crainte et de dépit.

Notre-Dame remonte aux cieux, accompagnée par les anges.

Cependant l'écuyer s'impatiente.

Mon signeur, j'ay oy la vois
De l'aloete. Il est grant jour.
Alons m'en de cy sanz sejour.

Mais le chevalier veut encore attendre. Le couvent se réveille; la journée s'écoule monotone, à peine caractérisée par une vingtaine de vers, où l'abbesse dit: « Récitons nos heures », puis « allons dîner », puis, « allons dormir ». L'absence de la division par actes imposait souvent cette nécessité d'indiquer

au moins par quelques traits les intervalles de temps qui séparaient les principales phases de l'action.

Voici le soir. La nonne est agenouillée dans la chapelle et le chevalier y revient. Il lui reproche de l'avoir déçu; elle dit que cette nuit, sans faute, elle sortira du couvent.

Cette fois elle tient parole; car elle traverse la chapelle, e front haut, sans s'agenouiller, sans prier, sans jeter un regard vers l'image de Marie. Aussi nulle apparition miraculeuse ne s'oppose à sa fuite; et la voilà dans les bras du ravisseur.

Trente années s'écoulent; la nonne est mariée au chevalier; elle en a deux beaux enfants; elle est riche, elle est aimée et honorée : mais le remords est au fond de son cœur. Une nuit, comme le chevalier revient à peine d'un long et périlleux voyage, Notre-Dame et les deux anges Michel et Gabriel paraissent devant la nonne. La Vierge la tance sévèrement et l'appelle à résipiscence. Puis elle disparaît. La coupable se lamente, son époux se réveille; elle lui dit ses remords et son désespoir; elle lui raconte, ce qu'il ignorait, la miraculeuse apparition qui l'avait arrêtée deux fois jadis, au seuil de la chapelle, et qui vient encore de se renouveler devant elle. Elle veut retourner dans ce couvent d'où elle a fui, il y a trente ans. Le chevalier approuve ce pieux dessein; lui-même se fera moine pour expier leur faute commune. Tous deux quittent aussitôt leur maison, sans dire adieu à leurs enfants endormis, dont le désespoir est bruyant et profond lorsqu'ils s'éveillent.

Les deux coupables sont déjà aux pieds de l'abbesse, à qui ils demandent pardon. Elle les reçoit en grâce, et la dame revêt avec joie sa robe de nonne, tandis que le chevalier prend congé d'elle pour s'aller rendre moine cloîtré.

Dans les vies et légendes des saints, les faits les plus exceptionnels et les plus bizarres sont ceux que l'auteur de nos Miracles s'est plu à choisir pour les mettre à la scène, sûr de charmer ainsi l'imagination curieuse et inquiète des spectateurs de ce temps.

Mais entre les Miracles de ce genre, aucun n'offre un caractère d'étrangeté aussi frappant que celui de « saint Jean le

Paulu, ermite, qui par tentation d'ennemi, occit la fille du roi, et la jeta en un puits[1]. »

Au début, saint Jean le Paulu vient entendre le sermon habituel. Il s'en montre charmé, puis rentre à son ermitage.

Arrive l'ennemi qui maintes fois déjà, mais inutilement, l'a voulu tenter. Il a changé sa figure et son nom, il paraît un beau jeune homme; il se fait appeler Huet. Il s'offre comme varlet; il est accepté.

Le roi est veuf depuis peu; il vit seul et retiré. Pour le distraire, ses chevaliers l'entraînent à la chasse, et sa fille l'y suit. Un cerf est lancé; dans l'ardeur de la poursuite, la fille du roi s'égare : son père et ses compagnons la cherchent avec angoisse.

La jeune fille égarée exprime son inquiétude en plaintes assez touchantes :

Vierge mére au roy souverain,
S'il vous plaist, reconfortez moy,
Car paour ay et grant effroy.
N'en puis mais, doulce mére Dieu.
Je suis mais ne scé en quel lieu.
Il m'est avis, plus avant vois,
Plus truis espès et hault ce boys.
Doulce mére Dieu, que feray?
Confortez moy, vierge Marie.
Onques mais ne fus si marrie
Ne si esgarée de sens.
Toute seule me voy, et sens
La nuit qui vient et me queurt sus.
Ha! dame des haulx cieulx lassus,
Qui adressez les forvoiez,
A telle adresse m'avoiez
Qu'eschaper puisse ceste nuit
A sauveté, quoy qu'il m'enuit
Que ci demourer me conviengne.
Pére, adieu; je doubt qu'il m'aviengne
Certes que jamais ne vous voie.

1. V. notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIVe siècle, 30e miracle de Notre-Dame. Paulu signifie *poilu*, *velu*.

Elle aperçoit la lumière de l'ermitage; elle vient frapper à la porte. L'ennemi lui ouvre; elle reçoit l'hospitalité de Jean. Quelle occasion pour le démon de faire pécher celui qu'il n'avait pu jusque-là séduire. Il n'y manque pas, comme on pense, et le matin venu, voici comme il accueille son prétendu maître :

Vous avez bien fait vos degois,
Pére, ennuit de celle pucello.
Osté li avez la plus belle
Chose qu'elle en son corps éust,
Et dont miex priser se déust;
C'est pucelage.

Le roi, dit-il, l'apprendra, et il fera mourir le coupable. L'ermite s'épouvante, et demande à son valet ce qu'il faut faire. « Jeter la fille dans ce puits profond; il n'en sera jamais plus parlé. » Les personnages de ce théâtre se décident au crime avec une incroyable facilité. En un moment, Jean a pris son parti; il saisit la fille du roi tout endormie, et, aidé par son valet, la précipite dans le puits. Aussitôt le diable se découvre, et il s'enfuit en ricanant.

Voilà Jean saisi de remords. Il tombe aux pieds de Notre-Dame en implorant son pardon; il se voue à la plus affreuse pénitence; il vivra désormais dans les bois, nu, sans toit, marchant sur ses mains et ses pieds, comme une bête.

L'action se transporte. Une femme en mal d'enfant envoie son mari chercher la *ventrière* et met au monde un beau garçon. Sept ans sont écoulés depuis que Jean le Paulu fait pénitence. Dieu lui envoie son pardon par Notre-Dame et par les anges. Une grâce merveilleuse sera faite à son repentir. Le roi s'est remis en chasse; il traverse le pays où s'est perdue sa fille; il donne à ce souvenir un regret mélancolique :

De plourer ne me puis tenir,
Car venu m'est en souvenir
Que je ne fus mais puis icy
Que mon enfant ay perdu, qui
Ma joie estoit et ma leesce.

J'en ay au cuer telle tristesce
Que je ne scé que faire doie...
Ha! belle fille.....
Or pri à Dieu que se tu vis,
En la biauté de ton doulx vis
Puisse encore prendre solaz;
Et se mort t'a prise en ses laz,
Que Diex ait de t'ame mercy,
Et que savoir je puisse aussi
    Ou ton corps soit.

Cependant les veneurs ont aperçu une bête singulière, telle qu'ils n'en ont jamais rencontrée; c'est l'ermite quadrupède; ils veulent lui donner la chasse; Jean se laisse prendre sans résistance, et amener au roi. A ce moment passe un joyeux cortège; c'est l'enfant nouveau-né qu'on mène au moutier pour le baptiser. L'enfant, tenu par la sage-femme, commence à parler miraculeusement, et s'adressant à Jean le Paulu, l'invite, au nom de Dieu, à lui donner le baptême. Tout le monde crie au miracle. Le roi émerveillé demande à Jean son histoire; et le pénitent la raconte, sans en rien cacher; il a fait violence à la fille du roi, et il l'a jetée dans un puits. Le roi prend assez bien cet aveu : « Puisque Dieu vous a pardonné, *biau preudons*, je pardonne aussi. » Il voudrait seulement recouvrer les restes de son enfant; il se fait conduire au puits, où elle a trouvé la mort. Tout le monde s'agenouille et prie; Jean avec toute l'ardeur et la foi d'une âme transfigurée par la pénitence. Dieu et Notre-Dame descendent du ciel à sa voix; Dieu lui dit d'appeler hautement celle qu'il a fait périr. Il obéit; et du fond du puits la fille du roi lui répond. Les chevaliers s'élancent pour la tirer de l'abîme; et la voilà rendue à son père, qui lui demande assez naturellement ce qu'elle a fait depuis sept années. La demoiselle dit qu'elle a vécu dans la compagnie d'une dame si belle, qu'assurément cette dame est la vierge Marie. Tout le monde est satisfait, et le roi dans sa joie veut que Jean le Paulu soit fait évêque. On conduit la princesse au moutier en grande pompe, avec des chants d'allégresse.

Les miracles de Notre-Dame ne furent certainement pas la

seule forme que le drame ait revêtue au XIV[e] siècle; mais c'est celle que le temps a le moins maltraitée[1].

Une seule pièce de cette époque, parmi celles que nous avons conservées, ne peut rentrer dans ce genre. C'est l'*Histoire de Griselidis*, drame pathétique et touchant, mais tout à fait dégagé du merveilleux qui abonde dans les miracles de Notre-Dame. Les détails simples et familiers sont un des charmes de cette œuvre; néanmoins le comique et le bouffon n'y ont aucune part. Elle ressemble moins aux mystères qu'à certaines moralités semi-légendaires, mais exemptes à la fois de surnaturel et de personnages abstraits, comme nous en rencontrerons plusieurs à une époque postérieure[2].

Gauthier, marquis de Saluces, part à la chasse au héron, avec ses barons et son fauconnier. La chasse occupe tant Gauthier, qu'il ne se soucie point du mariage,

Pour ce que tousjours franchement
Veult vivre sans nul encolye.

Cependant ses barons le pressent de prendre femme pour avoir un fils de sa race. Le marquis résiste d'abord, mais cède enfin aux obsessions de ses chevaliers. Il envoie chercher son secrétaire et fait expédier des lettres de convocation à toute la noblesse du pays pour qu'elle assiste à son prochain mariage. Tout ainsi convenu, la chasse au cerf remplace la chasse au héron; la bête est réduite aux abois par la meute, et percée par le marquis sous les yeux des spectateurs.

Cependant Griselidis, jeune bergère, et son père, Janicole, un pauvre paysan, s'entretiennent ensemble avec tendresse. La mère est morte; Griselidis la remplace et tient bien nette la chaumière, soigne le vieillard, et file assidûment, pendant qu'elle garde ses moutons. Le marquis l'a vue et admirée, si

1. M. Barbier de Montault a envoyé à la section d'histoire du comité des travaux historiques, certains fragments d'un mystère en vers français, du XIV[e] siècle, copiés sur la couverture d'un registre conservé aux archives de la préfecture d'Angers. V. *Revue des sociétés savantes*, troisième série, t. II, page 2.

2. Voy. notice sur cette pièce, t. II, *Analyses*, XIV[e] siècle, à la suite des miracles de Notre-Dame.

belle et si bonne elle semble ! Il l'a choisie en son cœur, sans l'avoir encore nommée. Tout est préparé pour les noces, même les habits de l'épousée, et l'épousée n'est pas connue. Le jour arrive enfin. Griselidis puise de l'eau à la fontaine pour laver les pieds de son vieux père. Le marquis s'approche d'elle et lui dit d'appeler le vieillard. Il vient, et entend son seigneur lui demander sa fille en mariage. Mais en retour d'un tel honneur, il veut que Griselidis lui promette une obéissance absolue. Griselidis la lui jure.

Jamais pour douleur que je sente,
Ne diray, ne demanderay,
Ne feray, ne ne penseray
Chose que je puisse sçavoir
Qui soit encontre ton vouloir;
Ne jamais rien ne me ferois
(Non pas se mourir me faisois),
Que je ne souffre voluntiers,
Et tel est mon vouloir entier.
Ja pour moy n'en sera menty.

Aussitôt on la couvre de riches vêtements, et le mariage est célébré. Les bergers sont mis en liesse par cette heureuse aventure; l'un d'eux se voit déjà chevalier; un autre se moque de lui et rabat ces folles visées.

Griselidis étonne sa cour par la sagesse et la dignité qu'elle montre en si haute fortune. Elle a une fille qu'elle chérit; mais le marquis, pour éprouver sa femme, lui enlève cette enfant et la fait élever au loin, sans dire à la mère ce qu'elle est devenue. Griselidis a un fils, le marquis agit de même; et sa femme se soumet à tout sans un murmure. L'épreuve ne paraît pas suffisante à l'époux soupçonneux, et voici ce qu'il imagine pour s'assurer qu'il a une femme obéissante.

Douze ans sont écoulés depuis la naissance de cette enfant que Griselidis n'a vue qu'un jour. Le marquis envoie un évêque au pape pour demander la permission de laisser Griselidis et de prendre une autre femme. Le pape y consent volontiers. L'évêque donne vingt florins au *grossaire*. Le marquis annonce

à Griselidis qu'il la renvoie chez son père avec le douaire qu'elle apporta ; c'est-à-dire sans rien au monde. Elle lui répond ainsi avec une douceur sublime :

Mon très cher Sire, voirement
Toujours ay sceu et scavoye,
Et assez souvent me pensoye
Que entant ta magnificence
Ta valeur et ta grant puissance
Et ma povreté ne pourroit
Ja point avoir, ne ne devoit
Aucune comparaison;
Ne quelconque proportion...
Noncques ne me reputay digne
D'estre seulement ta chambriére
Ne epouse en quelque maniére.
Et en ta court noble et planiére,
En laquel tu m'as faicte dame,
Dieu preigne a tesmoing sur mon ame
Que tousjours me sois reputée
La pauvre ancelle, et demourée.
Et de tant que j'ay habité
Avec toy en grand dignité
Et estat, dont digne n'estoye,
Longtemps en honneur et en joye,
Dieu, et toy, Sire, regracie...
Et des cy suis appareillée
De retourner en la maison
Mon pére, qui m'a esté bon,
Ou je fus jadis en jeunesse,
En paix de cuer et en lyesse.
Ma vieillesse y trespasseray,
Comme ma jeunesse y usay;
Et mourray comme veufve heureuse
Qui ay esté femme et espeuse
De tel et si noble seigneur;
Et puis que ainsi t'est a bonheur,
A ton autre femme mon lieu
Delaisse de bon cuer, et Dieu
Vueille que viengne a très bonne heure
En ce lieu, ou j'ay ma demeure,
Et très joyeuse y soit longtemps.
Car puis que celle t'est plaisans,

Sans regret du lieu je me pars...
En recompense seulement
La virginité qu'apportay
A toy, quant au palais entray.
Laquelle ne puis remporter,
Que il te plaise commander
Que l'on me laisse une chemise,
A l'issue de ton service,
De laquelle je couvreroye
Jusques a tant qu'à l'hostel soye,
Le ventre ta femme jadis.

Ce langage n'a pas vaincu la cruelle fermeté du marquis. Griselidis est conduite en chemise à la chaumière paternelle par les chevaliers éplorés, qu'émerveille sa patience. Aussitôt le marquis fait ramener les deux enfants que Griselidis n'a vus qu'un jour; la fille a déjà douze ans. Puis il envoie rechercher sa femme; et lui présentant cette enfant comme une noble princesse dont il va faire son épouse, il lui ordonne de rester à sa cour pour servir la nouvelle marquise, Griselidis obéit.

Que te semble il de ma nouvelle
Espouse? N'est elle pas belle?

lui dit son mari.

Ha, Sire, croy certainement
Que plus honeste, ne plus belle
Ne pourroit on trouver de celle...
Et bien heureulx deviendras
Et toute joye y auras,
Si comme je croye et desire,
Mais une chose te vueil dire,
Te prier et admonester
Que des aguillons mollester
Tu ne vueilles ceste espousée,
Dont tu as l'autre aiguillonnée;
Car ceste est, je n'en doubte mye,
Delicieusement nourrye,
Et plus jeune assez et plus tendre;
Ne ne pourroit souffrir n'attendre

tations en langue vulgaire dans les églises ne paraissent pas avoir été plus ordinaires dans le Midi que dans le Nord.

tous aux meilleures familles de la ville. En 1351, à Bayeux, on joua la Nativité, dans une église; et peut-être l'Assomption, dans la même ville et la même année. A Lille, aussi en 1351, on jouait le jeu de Sainte Catherine. En 1384, à Aunai (Eure-et-Loir), les habitants représentèrent le miracle de Théophile. En 1390, quelques chapelains et clercs de la sainte Chapelle de Paris représentèrent la résurrection devant le roi Charles VI. Enfin on croit que Griselidis fut jouée devant ce prince en 1395. On trouvera aux *Représentations* quelques détails sur ces faits; mais ils n'ajoutent rien au tableau général que nous avons tracé de l'état du théâtre au XIVe siècle.

CHAPITRE V

LES MYSTÈRES (1400-1550). SENS DU MOT MYSTÈRE. MYSTÈRES MIMÉS.

Au XIIe siècle, les drames liturgiques joués en latin dans les églises, s'étaient nommés *ludi*, *repræsentationes*, *historiæ repræsentandæ*[1].

Le drame français d'Adam s'appelait *représentation*.

Au XIIIe siècle, les pièces d'Adam de la Halle, le *Saint Nicolas* de Bodel, étaient qualifiés de *jeux*[2].

Au XIVe siècle, les pièces dramatiques portent le nom de *miracles*.

Nous avons parlé des miracles de Notre-Dame. Dès la fin du siècle précédent, le drame de Rutebeuf s'appelait *miracle de Théophile*.

Le nom de *jeu* reste aussi d'un emploi fréquent. Le drame de Griselidis s'appelle *histoire*. Aucune œuvre dramatique ne paraît avoir été intitulée *mystère* avant le commencement du XVe siècle.

1. Beaucoup n'ont pas de titre.

2. Les peuples de l'Europe occidentale, au moyen âge, n'avaient point de mots pour rendre exactement les expressions latines, *comœdia* ou *tragœdia*. Les latinistes disaient *ludus*, les Français *jeu*, les Anglais *play*, les Allemands *spiel*. En Italie, le mot de, *rappresentazione* prévalut. Quant aux mots *tragédie*, *comédie*, ils avaient reçu des sens tout à fait éloignés de leur signification antique. Un récit dialogué (ou même non dialogué) se nommait *comédie* lorsqu'il était gai ou satirique, *tragédie* lorsqu'il était triste (*Histoire littéraire de la France*, tome XXIV, p. 436. L'auteur cite une *histoire des Atrides*, en hexamètres latins; le poème de Claudien sur l'*enlèvement de Proserpine;* une *complainte sur le désastre de Poitiers*, tous morceaux qualifiés de *tragédies*). On trouve cette définition dan la dédicace du *Paradis* de Dante : « La comédie est un genre de narration poétique. Elle diffère de la tragédie en ceci : que la tragédie, au commencement, est brillante et paisible; à la fin, affreuse et terrible; la comédie, au contraire, commence tristement et finit heureusement. »

La première fois que ce mot se rencontre avec un sens dramatique, et appliqué aux choses du théâtre, c'est dans les fameuses lettres accordées par Charles VI, en 1402, aux confrères de la Passion.

D'où vient ce mot *mystère?* et quel sens offre-t-il dans l'ordre dramatique?

Il est le plus souvent écrit *mistère* au moyen âge, par un *i* simple[1], et non par un *y;* et c'est peut-être ainsi que nous-mêmes devrions l'écrire, si l'Académie et l'usage nous en laissaient le droit.

Il est probable, en effet, que ce mot n'a rien de commun, étymologiquement, avec le grec μυστήριον, avec le latin *mysterium.* Il est vraisemblable qu'il vient plutôt, comme *mestier,* du latin *ministerium,* et signifie proprement *fonction*[2].

En italien, le mystère, ou drame religieux du moyen âge, s'appelait *funzione.* En espagnol, il se nommait *auto.* Ces mots ont le même sens de *fonction* ou *acte;* la coïncidence est frappante.

Réunissons quelques textes propres à montrer qu'au moyen âge, *misterium* (par un *i*), et même (à tort) *mysterium* (par un *y*) furent employés pour *ministerium;* et qu'en français, *mistère* fut synonyme de *métier.*

Nous emprunterons nos premiers exemples au Glossaire de du Cange :

Voici un fragment de lettres de Philippe VI, datées 1334[3] :

« Establissons par la teneur de ces presentes lettres que en nostre ville de Hellebeke soit dores en avant fait *tout mestier et mistere* de drapperie qui plus profitablement y pourra estre fait, tant de filler, tressir, fouler, laner et taindre, comme

1. On lit encore dans Jacques Tahureau : Tout ce *mistere* ne se joue à autre fin qu'à cette-ci. (*Premier dialogue du démocritic.* Edition F. Conscience, Paris, Lemerre, 1871, p. 81.)

2. C'est l'opinion de M. Max Müller (v. Littré, au mot *Mystère*) partagée par M. Albert Réville (*Revue des Deux Mondes,* 1er juillet 1868). M. Réville fait observer que les drames religieux n'avaient pas pour objet de représenter les faits évangéliques, en tant qu'inaccessibles à la raison, ou *mystérieux.*

3. Du Cange au mot *misterium* (Lettres de Philippe VI, année 1334 in reg. 69, Chartoph. reg., ch. 1).

de toutes autres choses qui *a mistere de drapperie* appartient. »

Voici un autre exemple tiré des statuts de l'Église de Tournai, datés de 1366[1] : *Item Clerici Dominicis diebus et festivis, cum solennisat tota Ecclesia, missæ et horis intersint in cancello, divinis officiis celebrandis, et secundum sententiam sibi datam a Deo, devote mysterium suum impendant.*

Mistère se trouve avec le sens de *métier*, ou proprement de *ministère sacré*, dans le texte même du plus célèbre de nos mystères, la *Passion* d'Arnoul Greban. Pierre, en instituant Mathias comme apôtre en remplacement de Judas, lui adresse ces vers :

Nostre douzieme vous prenons,
Et le siege vous ordonnons,
Pour en jouir paisiblement,
Et nous aider semblablement
A nostre mistere conduire[2].

Mystère avec le sens de métier d'artisan, se trouve dans la moralité intitulée *Miroir et exemple des enfants ingrats*[3] :

Pour congnoistre ce mystere
Ici te tiendras, mon enfant, etc.

Entendus ainsi, on voit ce que signifient ces mots : *le mistère de la Passion.* C'est la *fonction de la Passion*, c'est l'action *de s'acquitter* de la Passion (*fungor*), ou plus simplement l'*action* de la passion ; comme en espagnol *auto ;* comme en grec δρᾶμα, qui vient de δράω, *j'agis ;* et qui veut dire aussi l'*action ;* comme enfin notre mot *acte* désignant non plus la pièce, mais une de ses parties. Si ce mot avait signifié, dès l'origine et par l'étymologie, ce que signifie le mot *mystère* (par un y), quel sens eût-il présenté, appliqué à d'autres sujets que l'*incarnation* et la *rédemption ?* Un des plus an-

1. Du Cange, *mysterium*, stat. synod. ecc. Tornac., année 1366, p. 51, art. 13.
2. *Passion* d'Arnoul Greban, édit. G. Paris, vers 33715-9.
3. Lyon, Benoist Rigaud, 1589, petit in-8°.

ciens textes où le mot se présente avec un sens dramatique est de 1422 : « On fit (dit le *Journal d'un bourgeois de Paris*) le mystère de la passion de saint Georges en l'hôtel de Nesle. » Que signifient ces mots, s'ils ne signifient pas *la représentation de la passion de saint Georges?* La passion de saint Georges n'est pas un mystère dogmatique.

Une autre étymologie, une autre signification première de ce mot, assez voisine, mais cependant distincte de celle que nous venons d'indiquer, nous est également suggérée par les exemples recueillis dans le Glossaire de du Cange.

L'un des sens donnés le plus fréquemment aux mots *mysterium* et *misterium* fut celui d'*office liturgique*. *Romanum mysterium* signifie la *liturgie romaine*. Un vieux cérémonial de Chartres s'exprime ainsi : *Feria vj. vigilia domini fit totum* misterium *sicut prædiximus*... Ailleurs, parlant de l'office des ténèbres : *In his tribus diebus provideant mansionarii ut tot ad tenebras accendant luminaria quot finienda sunt* misteria *scilicet antiphonæ, psalmi, versus, lectiones, responsoria, etc.* » Ailleurs, *misterium alicujus mortui* signifie l'*office pour un défunt*[1].

Or qu'est-ce, à l'origine, que le mystère dramatique, sinon un office, du moins un prolongement, une extension de l'office? Même après qu'il s'en détacha, qu'il sortit de l'Église et passa en des mains laïques, le mystère ne perdit jamais tout à fait (nous le montrerons bientôt) le caractère religieux qu'il tenait de ses origines.

Dans ce sens, le *mystère de la Passion*, c'est l'office de la passion mis en scène et dialogué. Le *mystère de saint Denis*, le *mystère de sainte Barbe* c'est l'office, de saint Denis, l'office de sainte Barbe, transporté sur le théâtre et joué par des personnages. Ce sens est raisonnable; il s'applique cependant moins naturellement que le précédent à certains emplois du mot *mystère*, à ceux où il désigne une représentation muette, un tableau vivant, parfois un simple truc, un *secret*, comme on disait.

1. Du Cange, aux mots *mysterium* et *misterium*.

En tout cas, s'il est une signification qui paraisse tout à fait étrangère au *mystère dramatique*, c'est celle de *mystère dogmatique*, quoique les plus autorisés de nos dictionnaires aient identifié les deux mots[1].

Qu'il y ait eu d'ailleurs, dès l'origine, une confusion trop facile entre les deux mots *misterium* et *mysterium*, *mistère* et *mystère;* que les deux formes aient exercé l'une sur l'autre une sorte d'influence et d'attraction; qu'à la fin (même peut-être avant la Renaissance), en entendant parler du *mistère de l'Incarnation*, et du *mistère de la Passion*, l'on se soit imaginé, parmi les spectateurs et parmi les auteurs, que ces appellations étaient directement empruntées à celles que la théologie employait depuis quinze siècles en disant les *mystères* de la foi; c'est ce qui est possible ou probable, parce que rien n'était plus naturel. Mais de ce qu'une confusion presque inévitable s'est établie de bonne heure, il ne s'ensuit pas qu'elle ne repose pas sur une erreur.

Il faut suivre maintenant, dans quelques exemples, l'histoire de ce mot de *mistère* (ou *mystère*), depuis le moment où il apparaît dans l'histoire avec une signification qui s'applique au théâtre ou du moins à quelque spectacle.

A l'origine, en effet, nous l'allons voir, le mot désigne un spectacle muet, propre à frapper les yeux sans s'adresser

1. L'erreur date de loin. Le Duchat, dans son édition de Rabelais, à propos d'un passage de *Pantagruel* (II, ch. 22) s'exprime ainsi : « Le mystère, c'est-à-dire la farce. On disait jouer les mystères pour dire représenter par forme de pièces de théâtre, les mys tères de la religion... Une de ces farces, intitulée le mystère du Vieil Testament, fut jouée à Paris; et le mystère de la Passion... fut représenté moult triumphamment à Angers. »

L'Académie définit ainsi les mystères (édition de 1878).

« Mystère est aussi le nom que nos pères donnaient à certaines pièces de théâtre dont le sujet était tiré de la Bible, et où ils faisaient intervenir Dieu, les anges et les diables, etc. Le mystère fut beau et fort dévot. Les diables jouèrent plaisamment le mystère. » Ce sens du mot n'est pas donné dans l'édition originale de 1694.)

Littré, au mot *mystère*, 8° : « Nom, au moyen âge, de certaines pièces de théâtre où l'on représentait quelqu'un des mystères de la religion. » A l'*historique* on voit, dans Littré, jusqu'à quel point *mistère* et *ministère* se sont facilement pris l'un pour l'autre. « Que les accusez répondent sans conseil *ni mystère* d'aucune personne. » (Bouteiller, *Somme rural*). Nous lisions dernièrement une lettre d'un fermier, qui, faisant l'éloge du curé de son village, disait : « Il est vraiment bien digne du *mystère*. »

aux oreilles, plus souvent qu'une véritable représentation dramatique.

Cependant la première mention du mot se rencontre dans les célèbres lettres de Charles VI[1] données en décembre 1402 aux confrères de la Passion : « Charles, par la grâce de Dieu, etc... les Maistres et Gouverneurs de la Confrarie de la Passion... pour le fait d'aucuns *misterres*, tant de saincts comme de sainctes, et mesmement du *misterre* de la Passion, etc... Ouquel fait et *misterre* la dicte Confrarie a moult frayé... Auctorité, congié et licence de faire et jouer quelque *misterre* que ce soit, soit de la dicte passion et resurreccion ou autre quelconque tant de saincts comme de sainctes... Les jours durant lesquelx *le dit misterre* qu'ilz joueront, se fera, etc. » Plus loin on lit : « Durant le cours d'iceulx *jeux*. »

En 1420, l'entrée des rois Charles VI et Henri V à Paris est célébrée par la représentation « d'un moult piteux *mystere* de la passion Nostre Seigneur, au vif, selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris[2] ».

En 1422, à l'entrée de Philippe le Bon à Dijon, on paye 6 francs à des « compaignons » qui font en sa présence « plusieurs *mysteres* de plusieurs saints martirs[3] ».

En 1424, entrée du duc de Bedford à Paris : « Devant le Chastelet avoit ung moult bel *mystere* du Vieil Testament et du Nouvel... et fut fait sans parler ne sans signer comme se ce feussent ymages enlevez contre ung mur[4] ».

En 1431, entrée de Henri VI à Paris : « Devant la Trinité, il avoit sur eschaffault le *mystere* depuis la conception Nostre Dame jusques que Joseph la mena en Egypte[5]. » Enguerrand de Monstrelet ajoute que c'étaient des personnages sans parler, « et furent ces personnages très bien joués[6] ».

En 1437, entrée de Charles VII à Paris : « Devant la Trinité

1. V. ci-dessous, ch. XII, *les Confrères de la Passion*.
2. *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Michaud, t. II, p. 665.
3 Délibération de la chambre de ville de Dijon. Note communiquée par M. Garnier, archiviste de la Côte-d'Or.
4. *Journal d'un bourgeois de Paris*, éd. Michaud, t. III, p. 243.
5. Id. id., p. 266.
6. Enguerrand de Monstrelet, t. II, ch. CIX (éd. Buchon).

étoit la passion, c'est à savoir comment Notre Seigneur fut pris, battu, mis en croix, et Judas qui s'étoit pendu. Et ne parloient rien ceux qui ce faisoient, mais le montrèrent *par jeux de mystère;* et furent les manières bonnes et bien jouées, et vivement compassionnées et moult piteuses[1] ».

Olivier de la Marche, en racontant le pas d'armes que treize gentilshommes de la maison du duc de Bourgogne tinrent « à tous venans, près Digeon, » en 1443, désigne par le mot *mystère* tantôt l'appareil de cette illustre joute : « Or est bien temps que je me passe des préparatoires et *mistères* de cestuy haut et noble pas. » Tantôt le pas d'armes lui-même : « Les roys d'armes et héraux s'assemblèrent pour plus honorer le *mistère*[2] ».

A l'entrée de Charles VII à Rouen, le 10 novembre 1449, on admira « ung cerf volant bien et somptueusement fait, lequel *par mistère* s'agenouilla devant le roy quand il passa par là pour aller à icelle église (Nostre Dame). Le dit cerf avoit une couronne à son col. Là endroit estoient aux fenestres la femme du conte de Dunois et celle du duc de Sombrecet pour voir le dit *mystère*[3] ».

Dans le récit que fait Olivier de la Marche du pas d'armes tenu à Chalon-sur-Saône en 1449, le même mot sert à désigner les images symboliques qui décoraient le *pavillon :* « Et depuis furent portés iceux *mistères* à Nostre Dame de Boulogne, où l'on les peut encores voir[4] ». Ces images consistaient en trois tableaux qui représentaient la vierge Marie, une dame en pleurs et une licorne assise sous une fontaine.

Dans le fameux banquet de Lille, où le duc Philippe le Bon se croisa (peu sérieusement) contre les Turcs, le 17 février 1454, parmi les *entremets* exhibés, on remarquait le « *mystère* » de Jason combattant contre les taureaux, et plusieurs autres du même goût. Olivier de la Marche appelle aussi

1. Id. id., ch. CCXIX (id.).
2. *Mémoires* d'Olivier de la Marche (éd. Buchon), livre I, ch. IX.
3. Jean Chartier, *Chronique de Charles VII*, ch. 209 (Bibl. Elzévir), t. II, p. 169.
4. *Mémoires* d'Olivier de la Marche, l. I, ch. XXI, éd. Buchon, p. 450.

mystères[1] les couplets récités par des personnages symboliques appelés Foi, Charité, Justice, Raison, Prudence, etc. : « Le bref de Foy contenoit les *mistères* qui s'ensuivent. »

En 1457, au festin offert à Tours aux ambassadeurs hongrois, « entr'autres y eut six vingts quartes d'ypocras, tant blanc que rouge, entremestz, morisques, mommeries, et ung autre *mistère* d'enfans sauvaiges saillans d'une roche fort bien feinte et représentée[2] ».

L'année suivante (1458), l'entrée de Philippe le Bon à Gand, après la révolte et la soumission de cette ville, fut solennisée par l'exhibition d'une multitude de tableaux vivants dont plusieurs assez compliqués; celui-ci par exemple : sur un échafaud « fut le personnage de l'empereur Jules César en melieu de douze sénateurs et devant lui eult le personnage de Marcus Tullius Cicero, qui en louant la clémence du dit empereur en la liberacion de plusieurs prisonniers qu'il avoit prins quant il gaigna Romme, conmencha : *Diuturni silentii.* » Ces exhibitions sont appelées *mistères* par Jean Chartier, qui les énumère et les décrit longuement[3].

Ces exemples, qu'il serait aisé de multiplier, suffisent pour montrer combien était fréquent, dans la première moitié du xve siècle, l'emploi du mot *mystère* pour désigner, avec certaines nuances diverses, les spectacles solennels étalés aux entrées princières, les *entremets* qui décoraient les festins royaux, et les objets mêmes ou les personnages qui servaient à ces exhibitions.

Mais dans le même temps le même mot ne s'appliquait que rarement aux véritables pièces dramatiques, que nous désignons exclusivement aujourd'hui par cette appellation.

En 1351, c'est le *jeu de sainte Catherine* qu'on représente à Lille[4].

1. Id. id., p. 493, 494, 498 (l. I, ch. XXIX).
2. Jean Chartier, *Chronique de Charles VII*, ch. 281 (Bibl. Elzévir, t. III, p. 76.
3. Id. id., t. III, p. 83.
4. Voir ce fait et ceux qui suivent, tome II, *Représentations*, 1351 (Lille); 1390 (Paris); 1408 (Langres); 1414 (Metz); 1422 (Paris); 1434 et 1438 (Metz); 1447 (Dijon).

En 1390, c'est le *jeu de la Résurrection* qu'on joue devant Charles VI à Paris.

En 1408, c'est la *vie et les miracles de saint Maclou* qu'on représente à Langres.

En 1414, c'est le *jeu et la révélation de l'Apocalypse à saint Jean* qu'on joue à Metz.

Mais en 1422, au témoignage de l'auteur du *Journal d'un bourgeois de Paris*, « pour l'amour du roy d'Angleterre (Henri V), de la Royne (Catherine de France) et des signeurs du dit pays, firent les gens de Paris... le *mystère de la passion de saint Georges* en l'hostel de Nelle. »

En 1434, en 1438, on joue encore à Metz le *jeu de la vie sainte Catherine* et le *jeu saint Erasme*.

En 1447, Dijon voit représenter le *mystère et représentation de la vie de monsieur saint Éloi*.

Ainsi on hésita encore, pendant la première moitié du xv[e] siècle, à appliquer le nom de *mystère* à de véritables pièces dramatiques.

Les mystères du manuscrit de Sainte-Geneviève, publiés par Jubinal, ne portent pas ce titre dans le manuscrit. Ils s'appellent simplement : La Nativité N. S. J. C. — Le geu des trois roys. — La résurrection N. S. J. C. — La vie m[gr] saint Fiacre. — La passion N. S. — Le martire saint Estiene. — La Conversion saint Pol. — La Conversion saint Denis. — Comment saint Père et saint Pol alèrent à Romme. — Le geu saint Denis. — Les miracles de sainte Geneviève.

Ainsi dans les titres de ces pièces, toutes écrites dans la première moitié du xv[e] siècle, le mot de *mystère* ne paraît pas une seule fois. Nous n'en voulons pas conclure qu'il ne s'appliquait pas déjà quelquefois à de véritables représentations dramatiques, puisque le mot est employé avec ce sens dans les lettres de Charles VI, et dans deux documents cités plus haut; mais il s'y appliquait rarement.

A partir de 1450 environ, l'emploi du mot dans le sens qui devait prévaloir plus tard, et qui s'est conservé jusqu'à nous, devient fréquent; et dès qu'on commence à imprimer les mystères, ils sont presque toujours intitulés mystères.

Résumons-nous en peu de mots. Jusqu'à 1400, sans nulle exception, une œuvre dramatique n'est jamais appelée mystère; mais le plus souvent jeu, miracles, vie, histoire de tel ou tel personnage.

A partir de 1400, le mot *mystère* apparaît avec un sens dramatique; mais au début, il s'applique le plus souvent à des représentations figurées et mimées, muettes ou presque muettes, qui se donnaient aux fêtes et entrées royales ou princières. Il désigne rarement les pièces religieuses proprement dites pour lesquelles on continue à employer les anciens noms de préférence.

C'est seulement à partir de 1450, et surtout depuis la vulgarisation de l'imprimerie, que le mot *mystère* a été employé presque à l'exclusion de tout autre pour désigner les pièces sérieuses de notre répertoire dramatique au moyen âge.

Non seulement il servit dès lors à désigner les pièces où étaient en effet mis en scène les mystères de l'incarnation et de la rédemption; ou bien celles qui dramatisaient, pour ainsi dire, l'office de tel ou tel saint; mais on disait aussi le *mistère du siège d'Orléans*, et même le *mistère de bien avisé et de mal avisé*, quoique rien dans ces deux pièces (dont la seconde est une moralité) ne convînt à aucun des sens étymologiques qu'on peut attribuer à l'appellation de mystère; sauf à la signification pure et simple de représentation[1].

Avant d'aborder l'étude des mystères du XV[e] siècle, les premiers auxquels ce nom appartienne proprement, nous devons dire quelques mots de ces *mystères sans parler*, ou *par signes*, de ces représentations figurées, auxquelles il est fait allusion ci-dessus. Leur histoire, à bien dire, est distincte de celle du théâtre, mais elle y touche par plus d'un point; et il nous faut

1. En même temps, le mot gardait jusqu'au XVI[e] siècle et au delà, tous ses sens extra-dramatiques; et particulièrement celui de *truc*, ou même de *tour*, *machination*, *stratagème* : On lit dans des Périers : « Ainsi que la dame passoit... voicy qu'il lui fut jetté (selon que le mystère avoit esté dressé) un plein seau d'eau. » (Despériers, *Nouv*. XVI). L'Estoile décrivant une fête nautique (donnée en octobre 1581) où l'on voyait un bac « accommodé en char triomphant » et « tiré par des chevaux marins, tritons, baleines, sercines, etc., » ajoute que « le mistère ne fut pas bien joué. »

donner au moins quelque idée de ce genre de spectacles, qui fleurit en France avant les vrais *mystères*, dès le commencement du XIVe siècle, et demeura en faveur jusqu'à la fin du XVIe.

Ils étaient destinés à relever la solennité de certaines fêtes publiques telles que les entrées des rois ou des grands ; ou les cérémonies commémoratives, les processions de la Fête-Dieu. On dressait des *échafauds* sur le chemin du cortège ; tantôt fixes, tantôt mobiles et posés sur des chars roulants. Au passage du cortège, on jouait des *mystères*. Mais quel était alors le sens de ce mot ?

Les mystères joués dans ces occasions n'étaient pas de véritables pièces, c'est-à-dire de longs dialogues dramatiques, avec une action suivie et graduée, un intérêt ménagé, des incidents et des péripéties, un dénouement. C'étaient des pantomimes, ou tout à fait muettes, ou mêlées de quelques mots seulement ; c'était à peu près la même chose que ce qu'on a plus tard appelé des tableaux vivants.

La Passion fut figurée de cette façon[1] dès l'année 1313, à Paris, aux fêtes que Philippe le Bel donna au roi d'Angleterre ; *quatre-vingt-cinq ans* avant que quelques bourgeois et artisans de Paris, réunis à Saint-Maur, eussent l'idée de mettre en drame et en dialogue ce qui n'était jusque-là que spectacle et pantomime. Au XVe siècle, après que le mystère de la Passion fut déjà popularisé, on continua à figurer le drame sacré « par signes et sans paroles. » Il fut ainsi représenté, probablement par les confrères eux-mêmes, certainement devant l'hôpital où ils donnaient leurs représentations ordinaires, en 1420, en 1431, en 1437, en 1461. Dans le même temps, Dieppe, Orléans, instituaient des fêtes commémoratives en mémoire de l'échec infligé devant leurs murs aux Anglais ; ces fêtes étaient rehaussées par l'éclat de représentations qui, à Dieppe, figuraient l'assomption de la Vierge, célébrée comme libératrice de la ville ; et à Orléans, rappelaient, par une pantomime guerrière, « la prinse des Tourelles » ou quelque autre épisode de la défense de la ville. A Dieppe, à Orléans, ces jeux étaient muets[2].

1. V. ce fait et les suivants, tome II, *Représentations, mystères mimés*.
2 V. aux *Représentations, mystères mimés*, Orléans, 1435 ; Dieppe, 1494.

Ces mystères mimés se ressemblent partout; nous citerons comme type du genre, la description que Monstrelet nous a laissée des fêtes célébrées à Paris, pour l'entrée solennelle de Charles VII, le 12 novembre 1437.

« Au Poncelet étoit un personnage de saint Jean-Baptiste qui montroit l'Agnus Dei; et y avoit anges chantant moult mélodieusement. Item devant la Trinité étoit la passion, c'est à savoir comment Notre-Seigneur fut pris, battu, mis en croix; et Judas qui s'étoit pendu. Et ne parloient rien ceux qui ce faisoient, mais le montrèrent par jeux de mystère; et furent les manières bonnes et bien jouées, et vivement compassionnées, et moult piteuses. Item à la seconde porte étoient saint Thomas, saint Denis, saint Maurice, saint Louis de France, et sainte Geneviève au milieu. Item au sépulcre étoit comment Nostre-Seigneur ressuscita et comment il s'apparut à Marie-Madeleine. Item à Sainte-Catherine, en la rue Saint-Denis, étoit le Saint-Esprit qui descendoit sur les apôtres. Item devant le Châtelet étoit l'Annonciation faite par l'ange aux pastoureaux, chantant Gloria in excelsis Deo. Et au-dessous de la porte étoit le lit de justice, la loi divine, la loi de la nature et la loi humaine; et à l'autre côté, contre la boucherie, étoient le jugement, paradis et enfer; et au milieu étoit saint Michel l'ange qui pesoit les âmes. Item au pied du grand pont, derrière ledit Châtelet, étoit le baptisement de Notre-Seigneur, et y étoit sainte Marguerite, contrefaite, issant d'un dragon [1]. »

A partir du XVIe siècle, le caractère primitivement tout religieux des représentations figurées s'altéra gravement; elles devinrent surtout allégoriques, philosophiques, morales, politiques; on loua les vertus du prince, dont on solennisait l'entrée; on exalta ses exploits passés ou à venir. Mais ces froides allégories n'ont plus nul rapport avec les mystères; elles sont plus voisines des ballets de Louis XIV, que des *passions par signes* du temps de Charles VII.

Il faut rattacher aux mystères figurés dans les entrées, les processions de la Fête-Dieu qui dans beaucoup de villes, à Laval, à Aix, à Mayenne, à Rodez, à Draguignan, etc., étaient formées d'un cortége de gens costumés qui représentaient des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament [2]. Tantôt le

1. Enguerrand de Monstrelet, livre II, ch. CCXIX, éd. Buchon, p. 756.
2. En Angleterre, c'est aux processions de Fête-Dieu que furent représentés

rôle de ces figurants se bornait à une simple exhibition, tantôt ils disaient quelques vers, ordinairement pour expliquer leur caractère. Il reste quelques traces aujourd'hui encore de ces vieux usages. Dans plusieurs provinces on voit marcher devant le saint sacrement, la vierge Marie, saint Jean-Baptiste enfant, des anges, saint Joseph, etc.

Cependant dès le XVIe siècle, l'autorité séculière avait déjà rendu quelques arrêts contre ces exhibitions qui n'étaient pas sans inconvénient (même à cette époque) au point de vue de l'ordre public et du respect dû à la religion. Sauval raconte que « le jour de la Fête-Dieu, des paroissiens de Saint-Nicolas contrefesaient Jésus-Christ, les apôtres, Adam, Ève, Abraham,

la plupart des mystères; tandis que chez nous les représentations de ce genre étaient à peu près muettes, comme nous l'expliquons ci-dessous, en Angleterre elles constituaient un véritable théâtre dramatique et parlant. On appelait *pageant* l'échafaud mobile sur lequel chaque corps d'état représentait à diverses époques de l'année, spécialement à la fête du *Corpus Christi* (Fête-Dieu) des mystères ambulants. L'étymologie du mot *pageant* (πῆγμα, échafaudage?) est incertaine; mais la célébrité de ces troupes et de leur répertoire était grande. « Chaque corps d'état d'une ville avait son *pageant* avec ses acteurs, qui jouaient en masque et en costume, et chacun aussi avait une série de pièces dont la représentation se donnait aux endroits où la procession faisait halte. Les sujets étaient tirés des Écritures... Les rares séries de ces pièces conservées jusqu'à ce jour en Angleterre sont les *Mystères de Coventry*, qui étaient joués par les corps d'état de la ville de ce nom; les *mystères de Chester*, appartenant aux corps d'état de la cité de Chester, et les *mystères de Towneley*, ainsi nommés du nom du possesseur du manuscrit, mais qui probablement appartenaient aux corps d'état de Wakefield, dans l'Yorkshire. » (Thomas Wrigth, *Histoire de la caricature et du grotesque*, trad. O. Sachot, Paris, 1875, p. 247.) Le manuscrit Towneley et les pièces qu'il renferme sont de la seconde moitié du XVe siècle. Il contient 32 pièces, formant un cycle qui va de la création à l'ascension et au jugement dernier. Le recueil de Coventry, qui est du même temps, contient quarante-deux pièces. Toutes ces pièces sont remplies du comique le plus grossier, surtout celles du recueil de Towneley. Les mystères de Chester, beaucoup plus décents, n'ont été publiés qu'après la réforme, et peut-être ont-ils été retouchés. L'histoire de ce curieux théâtre est hors de notre sujet; qu'il nous suffise d'insister sur ce fait : le drame sérieux s'est joué, en France, dans des théâtres non permanents, mais fixes; en Angleterre, sur des chars mobiles ou sur des échafauds tout à fait provisoire dressés aux divers lieux de passage d'une procession. Chez nous ce procédé ne servait qu'à des exhibitions quasi muettes. Les éditions des trois principaux recueils de mystères anglais sont : 1° Les mystères de Towneley (*The Towneley mysteries*), in-8°, Londres, 1836. 2° *Ludus Coventriæ*, recueil de mystères jadis représentés à Coventry à la Fête-Dieu, édité par James Orchard Halliwell, in-8°, Londres, 1851. 3° Les pièces de Chester (*The Chester plays*), recueil des mystères fondés sur des sujets tirés des Écritures, et autrefois représentés par les métiers de Chester à la Pentecôte, édité par Thomas Wright, 2 vol. in-8°, Londres, 1843 et 1847. (Voy. Th. Wright, *Histoire de la caricature, etc.*, trad. O. Sachot, p. 250.)

Isaac et Moïse, mais avec des moqueries et des scandales si honteux que le parlement par arrêt condamna à 200 livres parisis d'amende ceux qui à l'avenir profaneraient de la sorte une si sainte fête[1]. »

Dans certaines provinces, le goût des pantomimes pieuses avait reçu des applications singulières; c'est ainsi qu'à Laval elles se mêlaient d'une façon bizarre à la prédication du carême; un échafaud dressé à côté du prédicateur portait un certain nombre d'acteurs de bonne volonté, dissimulés derrière des rideaux. Ils se groupaient de manière à figurer dans un tableau vivant les diverses scènes de la passion, ou de tout autre événement de l'histoire sacrée. Le prédicateur criait : *Ostendatis*. Les rideaux s'écartaient; le prêtre expliquait la scène dans une homélie courte et vive. Puis les rideaux se refermaient pour cacher la préparation d'un nouveau tableau. La passion fut ainsi prêchée et figurée en quarante tableaux, le vendredi saint de l'année 1507, à Laval[2]. Elle fut prêchée et figurée en 1512 à Montélimar, sur des échafauds fournis par la ville.

On trouvera dans la seconde partie de ce livre (à la fin des *Représentations*) l'indication chronologique et le récit sommaire d'un grand nombre de ces *mystères mimés*, comme nous croyons devoir les nommer pour les distinguer nettement des *mystères parlés* et réellement dramatiques. Le drame en effet est autre chose et plus qu'un spectacle; le drame suppose une action successive et complète; le spectacle, au contraire, peut n'être qu'un tableau; et il n'était pas davantage dans les mystères mimés.

1. *Antiquités de Paris*, tome II, chap. des *Processions*.
2. Et de nouveau en 1520, V. t. II, *Représentations*, *mystères mimés*, 1507, 1520 (Laval); 1512 (Montélimar).

CHAPITRE VI

CYCLES DRAMATIQUES

Nous avons dit ce qu'est le mystère mimé. Qu'est-ce que le mystère parlé, le mystère proprement dit, le vrai mystère dramatique ?

C'est la mise en scène, c'est l'exposition dialoguée par personnages divers, d'un événement historique, ou considéré comme tel par les spectateurs, quelle que soit d'ailleurs la part de légende ou de fantaisie qui s'y mêle. Ajoutons que presque tous les mystères ont été tirés de l'histoire ecclésiastique ; une moitié, de l'Écriture sainte, l'autre moitié, des vies des saints.

Après l'étude que nous avons faite du drame liturgique, est-il besoin d'expliquer pourquoi le théâtre sérieux, jusqu'à la Renaissance, puisa, presque sans exception, ses sujets aux sources religieuses, dans les deux Testaments, dans les légendes des saints ? Sur ce point, l'émancipation du drame ne se fit qu'au bout de quatre siècles ; durant tout le moyen âge, il demeura fidèle à ses origines ; né dans l'Église, il s'inspira exclusivement des récits chers ou sacrés à l'Église. On s'est demandé quelquefois pourquoi le mystère avait agi chez nous autrement que la tragédie chez les Grecs. Après Homère, et le grand essor du souffle épique, c'étaient encore les héros d'Homère qu'avaient mis en scène Sophocle et Euripide. Mais en France les poètes dramatiques du moyen âge n'ont pas recueilli l'héritage des auteurs de nos chansons de geste ; et la *passion* ne dut rien, absolument rien à la *Chanson de Roland*. L'épopée, dans son principe et dans son développement même, avait été chez nous toute féodale, guerrière, aristocra-

tique; le théâtre fut, dès l'origine et par son origine, populaire et sacerdotal, ou du moins religieux; l'esprit chevaleresque en est totalement absent. Son essor coïncida même avec les progrès de la bourgeoisie et du tiers état, ennemi né de la chevalerie. Mais quoique le mystère ne dût rien à la chanson de geste, c'est lui qui la supplanta dans la curiosité populaire; qu'il y ait même eu comme une sorte de lutte à l'origine entre deux genres si profondément opposés, c'est ce qu'il n'est guère permis de mettre en doute, et ce que semblent indiquer ces vers que nous avons relevés dans le drame d'*Adam* analysé plus haut. Le *prêcheur* y gourmande le spectateur profane, qui

> Plus volentiers orreit chanter
> Come Rollant ala juster
> Et Olivier son compainnon,
> Qu'il ne ferrait la passion
> Que suffri Crist a grant hahan.

Mais au XV[e] siècle, la défaite du roman chevaleresque et le triomphe du mystère dans la faveur populaire étaient consommés.

L'ensemble de nos mystères forme une immense histoire dramatique de la religion, qui s'étend depuis la création du monde jusqu'à l'établissement du christianisme, ou même jusqu'au XIII[e] siècle, jusqu'au temps de saint Dominique et de saint Louis. Il y a d'ailleurs de grandes lacunes dans la succession des faits qui composent cette longue histoire; soit parce que beaucoup de mystères ne nous sont point parvenus; soit parce que plusieurs faits, même importants, de cette histoire n'ont pas été mis en drame.

Telle est la vaste matière embrassée par cent auteurs, pour la plupart anonymes, qui, de 1400 à 1550, se développant, se répétant, se copiant les uns les autres, ont écrit plusieurs millions de vers dramatiques. Ce qui nous en reste passe un million. Ce qui est perdu fut certainement plus considérable.

Indiquer d'une façon complète les sources multiples où les auteurs des *mystères* ont puisé le fond de leur œuvre, serait

une tâche assez grande pour remplir un livre. Notre intention n'est pas de la tenter ici[1]. Quelques indications générales suffiront à cette étude, dont l'objet est de faire connaître le théâtre du moyen âge, sans prétendre à traiter toutes les questions accessoires qui se rattachent à un sujet déjà si vaste.

D'une manière absolue on peut dire que l'œuvre dramatique du moyen âge n'est point originale. Au XVIIe siècle on a pu voir Corneille tirer une tragédie, comme *Horace* ou *Cinna*, d'une page de Tite Live ou de Sénèque; Racine devoir sa *Bérénice* à une seule ligne de Suétone. Rien d'analogue ne se rencontre au moyen âge. Aucun mystère n'est tiré tout entier de l'imagination de son auteur; bien plus, si développées que soient ces pièces, elles ne le sont pas beaucoup plus, en général, que les textes plus anciens des livres sacrés, orthodoxes ou apocryphes, vies des saints, légendes et récits de tout genre et de toute époque, dont ils sont, non pas la traduction dialoguée (on exagérerait fort en allant jusqu'à les qualifier ainsi); mais du moins l'imitation fidèle, adaptée aux exigences de la scène.

La Bible est naturellement la première source qu'il convienne d'indiquer, et où les auteurs des mystères ont puisé avant toute autre : nous désignons sous ce nom l'Ancien et le Nouveau Testament. Le moyen âge lisait la Bible, quoiqu'on ait paru en douter; il la lisait sinon mieux que nous, au moins davantage. Nous croyons que le savant éditeur du mystère du *Viel Testament*, M. James de Rothschild, avance un fait fort douteux en écrivant ces lignes : « On connaîtrait mal l'esprit du moyen âge en supposant que les auteurs anonymes des mystères se sont inspirés directement du texte sacré. Les versions de la Bible en latin et en langue vulgaire étaient réservées aux docteurs et aux théologiens de profession; la masse des fidèles ne connaissait les Écritures que par la liturgie et par un certain nombre d'ouvrages populaires qui of-

1. Les *sources* de chaque mystère seront indiquées sommairement dans les notices du tome II. Voy. aux *Analyses*.

fraient l'avantage de présenter une narration suivie des histoires de la Bible sans soulever de controverses sur le dogme ou sur le fond même de la religion[1]. » Soit; mais ce n'est pas à la « masse des fidèles » qu'appartenaient les auteurs des mystères; la plupart de ceux dont les noms nous sont connus étaient précisément des prêtres, « des docteurs, des théologiens de profession, » et nous n'avons aucune raison de croire qu'il n'en fut pas de même pour ceux qui sont restés anonymes.

En outre, il convient de distinguer entre l'Ancien Testament et le Nouveau. Le Nouveau Testament a été mis à profit plus directement et plus complètement par nos auteurs que l'Ancien. On peut dire que les quatre évangélistes ont passé tout entiers dans les grandes *Passions*. Dans l'Ancien Testament, on a choisi davantage et puisé plus discrètement, non pas toujours avec bonheur; car des parties très dramatiques ont été négligées, ou manquent du moins dans la rédaction du *Viel Testament* telle que nous la possédons. D'ailleurs ni l'Ancien ni le Nouveau Testament n'ont suffi à l'avide imagination des auteurs de nos mystères, ni à leur soif insatiable de merveilleux; ils y ont joint d'innombrables légendes que le vulgaire au moyen âge, dans sa foi complaisante, ne distinguait pas des récits orthodoxes; ils ont puisé à pleines mains dans ces livres apocryphes dont l'histoire est encore malheureusement si incomplètement connue et si mal débrouillée. Naturellement ce n'est pas dans le texte original qu'ils ont consulté ces légendes, pour la plupart orientales, mais dans des traductions ou des imitations latines ou françaises, compilées et remaniées maintes fois par des auteurs anonymes. Plusieurs de ces compilations sont connues, les unes ont été publiées, les autres, encore inédites, figurent sur les catalogues des manuscrits de nos bibliothèques; mais le travail qui consisterait à les classer, à les comparer, et à déterminer les originaux d'où elles sont tirées et les imitations dramatiques

1. James de Rothschild, *Origines du théâtre en France* (*Revue politique et littéraire*, 30 nov. 1878) et introduction du *Viel Testament*, p. IV.

ou narratives qu'elles ont inspirées, ce travail immense et délicat demeure à faire[1]. Les livres apocryphes qu'on ne craignait pas d'attribuer à Énoch, à Adam lui-même, et particulièrement l'histoire de la vie et de la mort du premier homme, connue sous le nom de *la Pénitence d'Adam*, ont inspiré autant que la Bible même les auteurs du *Viel Testament*. Les sources légendaires des drames qui mettent en scène la vie de Jésus-Christ, sont mieux connues que celles où furent puisés les mystères qui embrassent les temps antérieurs au Messie. Le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, et la *Légende dorée* de Jacques de Voragine offrent un résumé complet de toutes les traditions relatives à l'histoire de la vierge Marie, de l'enfance de Jésus et de sa passion. Ces deux ouvrages, traduits de bonne heure en français, le Miroir historial, par Jean du Vignay, la Légende dorée, par le même et par Jean Belet, et d'ailleurs l'un et l'autre fort accessibles dans leur texte latin aux auteurs lettrés de nos mystères, étaient au moyen âge entre les mains de tout le monde, et il est certain que les poètes dramatiques les ont beaucoup mis à profit. Les Évangiles apocryphes furent aussi directement consultés par eux. Du *Protévangile de Jacques* ils ont tiré l'histoire des parents de la Vierge, Anne et Joachim; le tableau des richesses de Joachim, de ses aumônes, de son expulsion du temple; les plaintes touchantes d'Anne sur sa stérilité; la même légende est contenue dans l'*Évangile de la nativité de Marie*, lequel a passé d'ailleurs dans la *Légende dorée*. L'*Histoire de la nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur* offrait les mêmes récits avec celui du mariage de la Vierge, du miracle de la baguette fleurie qui désigna Joseph pour qu'il devînt l'époux de Marie; de la naissance de Jésus; des sages-femmes qui assistèrent Notre-Dame. L'histoire de Salomé, cette femme incrédule qui mit en doute la virginité de Marie, est tirée du *Protévangile de Jacques*. L'*Évangile de l'enfance* a raconté la fuite en Égypte et la chute des idoles dans ce pays à l'arrivée de Jésus. Les *Actes*

1. Il n'est qu'ébauché dans le *Dictionnaire des apocryphes* (Encyclopédie Migne).

de Pilate et l'*Évangile de Nicodème* étaient cités, analysés, répétés dans maint auteur, en particulier dans Grégoire de Tours, Vincent de Beauvais, Jacques de Voragine. Ils ont fourni tout le fond du récit légendaire de la passion; en particulier l'histoire développée des deux larrons; de Longin, qui perça le côté du Christ; de Joseph d'Arimathie, qui l'ensevelit; et le récit de la descente de Jésus-Christ aux enfers, racontée par deux témoins ressuscités pour la redire, Carinus et Leucius, fils du vieillard Siméon. L'*Histoire du combat apostolique*, par Abdias, traduite en latin par Jules l'Africain (l'auteur et le traducteur sont également apocryphes) a inspiré presque tous les mystères qui mettent en scène la vie et le martyre des apôtres, et particulièrement de saint André, de saint Philippe et de saint Thomas[1].

Un fait curieux à signaler, c'est qu'il ne paraît pas que l'Église au xv[e] siècle se soit inquiétée de voir s'étaler sur la scène ce mélange dangereux de traditions canoniques et de récits sans autorité. A l'origine, les Pères s'étaient élevés avec violence contre un travestissement si audacieux du texte évangélique. L'épisode apocryphe de Salomé scandalisait saint Jérôme: « Aucune sage-femme n'assista Marie, dit-il; elle n'eut pas besoin de l'empressement indiscret des commères (*mulierculárum*)[2]. »

La *Légende dorée* ou d'autres compilations analogues ont également fourni le fond des mystères qui mirent en scène la vie des saints. Il n'était au moyen âge presque pas de saint ou de sainte un peu célèbre (et, comme on le verra, ce sont ceux-là que le théâtre a généralement préférés) de qui la vie n'eût été bien des fois racontée, soit en latin, soit en français, sur des autorités plus ou moins sérieuses. Ces *vies* ou *histoires* de tel ou tel saint étaient très populaires; l'art de les composer était devenu une formule quasi littéraire, comme fut plus tard celui d'écrire une tragédie classique. Comme le fond his-

1. V. *Dictionnaire des apocryphes* (Encyclopédie Migne), et G. Brunet, *les Évangiles apocryphes*.
2. *Contra Helvidium*, n° 8. « Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. »

torique se réduisait à quelques lignes, parfois à un nom, le talent d'y ajouter et de le grossir par des détails de fantaisie, se vulgarisa selon des procédés uniformes, qui finirent par s'appliquer même à la vie de saints mieux connus. Le genre hagiographique pécha ainsi par une grande monotonie, quoique l'imagination y jouât un si grand rôle; mais elle ne cessait de se répéter elle-même; et chaque vie de saint paraissait plus ou moins calquée sur beaucoup d'autres. Quant au défaut d'authenticité qu'offraient tous ces récits, nul ne s'en inquiétait alors; on y croyait si l'on voulait; mais on n'était pas obligé d'y croire. Corneille, chrétien excellent et docile, dit encore en tête de son *Polyeucte* : « Nous ne devons qu'une croyance pieuse à la vie des saints. » Il était entendu que ce genre d'écrits ne prétendait qu'à être édifiant. Les plus honnêtes auteurs ne se faisaient donc pas scrupule, en rédigeant la vie d'un saint, de la grossir d'une anecdote imaginaire ou controuvée. Mais il ne faudrait pas penser que les auteurs de mystères admissent entre les différentes sources où ils puisaient, ces distinctions d'authenticité qu'impose aujourd'hui la critique la moins sévère. Soit par ignorance et naïveté, soit par le désir d'imposer aux spectateurs, ils affectaient d'appuyer leurs inventions sur les autorités les plus respectables; s'ils prononçaient le mot d'apocryphe, c'était pour affirmer bien haut qu'ils avaient eu soin d'écarter tout ce qui était apocryphe; Greban n'y manque pas dans son prologue[1] :

Et après ferons mencion
De la doulce nativité
Poursuyvans *sans prolixité*
L'euvangile à nostre sçavoir
Sans apocriphe recevoir.

Ni l'une ni l'autre promesse ne sont fidèlement tenues.

On peut diviser en trois cycles les mystères que nous possédons d'après la période qu'ils embrassent. On peut distinguer

1. *Passion*, édit. G. Paris, v. 209.

le cycle de l'Ancien Testament; le cycle du Nouveau Testament, qui renferme l'histoire du Christ et celle des apôtres; enfin le cycle des saints.

Le moyen âge n'a pas connu ou du moins n'a pas énoncé cette division; mais il y avait dès cette époque tendance à l'admettre. Plusieurs de nos grandes compositions dramatiques sont proprement des œuvres cycliques. Ainsi le mystère appelé dans les éditions imprimées (les manuscrits en sont perdus) *mystère du Viel Testament*, n'est en réalité que la fusion assez malhabile d'un certain nombre de mystères particuliers, composés isolément, et fort inégalement développés. Même cette œuvre incomplète de fusion s'arrête au règne de Salomon, et la suite se compose de six mystères qui sont demeurés tout à fait distincts dans leur texte, quoiqu'un éditeur négligent les ait imprimés bout à bout. Telle qu'elle est, cette œuvre incohérente renferme environ cinquante mille vers. Une édition de la *Passion* publiée en 1507, et dans laquelle on entreprit de fondre avec une grande partie de l'œuvre d'Arnoul Greban toute celle de Jean Michel, comprend soixante-dix mille vers. Les *Actes des apôtres*, par Arnoul et Simon Greban, en renferment soixante mille. D'aussi vastes compositions, même si elles ne sont pas anonymes, même si elles sont l'œuvre individuelle d'un auteur connu, même si la forme en est personnelle, demeurent toujours, en quelque mesure, un travail de fusion, où beaucoup d'éléments préexistants, beaucoup de drames particuliers et restreints, sont venus se perdre et s'absorber.

L'Ancien Testament, aux yeux de l'exégèse chrétienne du moyen âge, est la préparation et la figure du Nouveau. L'attente de Jésus-Christ, annoncé par les prophètes, figuré par les patriarches et les saints, attendu par tous les justes, le remplit d'un bout à l'autre.

Mais c'est surtout aux yeux des auteurs de nos mystères que la Bible eut ce caractère. L'histoire des premiers hommes et l'histoire du peuple juif ne leur apparaît qu'à travers le dogme de la rédemption. Ils n'en ont développé les événements que selon le rapport que ces événements pouvaient of-

frir avec la venue du Messie. Tout ce qui gênait cette vue, ou tout ce qui était seulement inutile à cette façon de comprendre et de mettre en scène l'histoire de quatre mille ans, ils l'ont volontairement négligé ou rejeté.

De là l'inégalité, les défauts de proportion qui nous frappent d'abord dans les mystères du *Viel Testament*. La création et la chute des anges, la création et la chute de l'homme, sont longuement développées; parce que là est l'exposition du grand drame chrétien; là s'engage l'action dont Jésus apportera le dénouement. Puis tout ce qui prépare ou annonce ce dénouement deviendra la tragédie même et sera longuement mis en scène; le reste sera omis. Les trois premiers chapitres de la Genèse auront fourni 1 882 vers. Les huit chapitres suivants en fourniront 6 000. L'histoire d'Adam, d'Abel, de Noé, d'Abraham surtout sera développée avec complaisance. Celle de Joseph seule remplit 7 000 vers; Joseph est dans l'Ancien Testament la plus complète figure du Christ. Ensuite de grandes lacunes se laissent voir dans le récit; l'histoire de Moïse est inachevée; celles de Samson, de Saül et de David sont très écourtées; celles de Josué, de Débora, de Gédéon, de Jephté, d'Héli, en un mot de presque tous les juges, et l'épisode de Ruth, sont entièrement passés sous silence. La fin de Salomon manque également. Mais les jugements par lesquels se révèle la sagesse de ce roi, et les enseignements moraux qu'elle lui inspire, sont exposés longuement. Il est hors de doute qu'il entre une part de hasard daus une telle inégalité; qu'une œuvre aussi incohérente n'est pas due à un auteur unique; et que l'éditeur qui en a mis bout à bout les diverses parties, ne devait pas être grand clerc. Mais il faut tenir compte aussi des préoccupations dogmatiques dont nous avons parlé. En effet, le mystère proprement dit du *Viel Testament* se termine dans les éditions que nous possédons par la visite que la reine de Saba fait à Salomon; puis six autres mystères particuliers et plus courts y font suite dans ces mêmes éditions, et racontent séparément l'histoire 1° de Job, 2° de Tobie, 3° de Suzanne et de Daniel, 4° de Judith, 5° d'Esther, 6° enfin l'histoire tout apocryphe et nullement biblique d'Octavien et des

sibylles. Tout le reste de l'histoire sacrée est entièrement laissé de côté. Or il n'est guère probable que le hasard tout seul ait dicté le choix de ces six épisodes, dont il n'est pas un que l'exégèse du temps ne rapportât à l'histoire du Christ par voie de figure ou d'allusion : Job et Tobie l'annonçaient par leur résignation, Suzanne par son innocence, Daniel par sa sagesse, Judith et Esther par leur dévouement à leur peuple. Cette préoccupation du Christ, si nous pouvons parler ainsi, est si forte, qu'elle va jusqu'au plus étrange anachronisme; le nom de Jésus est mis dans la bouche des hommes de l'Ancien Testament; sa mission semble passée, à force d'être annoncée; et le mystère de Job se termine par ces vers que dit l'ami de Job, Éliphas :

Et sur ce point je conclurai
Que la vertu de pacience
Plaist a la divine clemence
Du createur du firmament,
Et que Jesus fust pacient.

Le très court mystère qui termine le cycle de l'Ancien Testament, *Octavien et les sibylles*, n'offre absolument rien de biblique. Octavien, c'est-à-dire Auguste, frappé des prodiges qui ont signalé la mort de César, interroge la sibylle Tiburtine qui lui prédit la venue du Messie, et lui fait voir Marie tenant Jésus entre ses bras. Les onze autres sibylles viennent confirmer la prédiction de leur sœur. Cette prophétie sert de lien entre le Vieux Testament et le Nouveau; elle rattache les mystères que nous venons de nommer à ceux de la conception et de la nativité de la Vierge, de la nativité et de l'enfance de Jésus. Tel en était l'objet et la signification. On sait d'ailleurs que l'empereur Auguste avait fait réunir et épurer dans un corps de texte définitif les oracles sibyllins; et que d'autre part, dès les plus anciens temps de l'Église, les premiers apologistes, frappés de l'application que certaines prédictions des sibylles semblaient avoir reçue dans la venue du Messie, n'hésitèrent pas à mettre ces femmes mystérieuses au nombre des prophètes qui avaient annoncé le Christ, et à s'autoriser de leurs oracles

contre les païens eux-mêmes. Le mystère d'Octavien est né du rapprochement de ces deux faits.

Ainsi le cycle du Vieux Testament s'ouvre et se ferme par une prophétie, par l'annonce du Christ, d'abord bien éloigné, puis à la veille de naître. Une hypothèse très plausible[1] veut même que ce vaste mystère ne soit autre chose que la forme suprême et le dernier développement du drame liturgique des *prophètes du Christ* analysé dans notre second chapitre. Sauf une réserve à faire, c'est que l'auteur ou les auteurs du mystère n'avaient probablement plus conscience de cette origine de leur œuvre, cette supposition nous paraît fort vraisemblable.

Le personnage du Christ est comme au centre du cycle du Nouveau Testament. Tout part de lui, tout aboutit à lui. Mais de quelle façon les poètes ont-ils réussi à peindre cette grande figure ?

Il faut l'avouer : autant de fois ils l'ont reprise, autant de fois ils ont échoué. Était-il possible de mieux faire? ou bien la physionomie complexe de l'Homme-Dieu est-elle du nombre de celles qu'aucune époque, aucune poésie, soit dans les siècles de foi, soit dans les temps de scepticisme, ne réussira à exprimer sur la scène, parce qu'elle est insaisissable?

La perfection absolue est-elle dramatique? Cette question préoccupait Corneille, à cause de son *Polyeucte*, ce héros si près d'être parfait; et qui devient moins pathétique à mesure qu'il approche de la perfection. Corneille, en combattant ceux « qui veulent arrêter les héros (de tragédie) dans une médiocre bonté, » s'autorisait de l'opinion de Minturnus; qui dans son *traité du poète* agite cette question, « si la passion de Jésus-Christ et les martyres des saints doivent être exclus du théâtre à cause qu'ils passent cette médiocre bonté, » et résout en faveur de l'opinion qui croit que la bonté parfaite elle-même peut être dramatique.

« Le célèbre Heinsius, continue Corneille, nous a donné une tragédie sur le martyre des Innocents. L'illustre Grotius a mis sur la scène la passion même de Jésus-Christ, et l'histoire de

1. Voy. M. Sepet, *les Prophètes du Christ*, p. 1.

Joseph; et le savant Buchanan a fait la même chose de celle de Jephté et de la mort de saint Jean-Baptiste. C'est sur ces exemples que j'ai hasardé ce poème. » Tel était le dédain, l'oubli plutôt, où était tombé, au XVII[e] siècle, tout notre ancien théâtre, que Corneille, à l'appui de son heureuse hardiesse, citait cinq tragédies latines, œuvres de cabinet, écrites par des étrangers et jouées seulement dans les collèges et par des écoliers; au lieu de s'autoriser simplement de l'exemple de nos mystères et du passé de la France.

Au reste, quoi qu'il faille penser du scrupule de Corneille, et du droit qu'Aristote refuse au poète d'introduire la perfection sur la scène, il est certain que Jésus, dans les *mystères*, soit que pendant sa vie mortelle il occupe la scène; soit que son corps glorieux rayonne au paradis ou en descende, appelé par la prière, pour secourir ses fidèles, et recommencer contre Satan la lutte éternelle; homme ou Dieu, supplicié ou triomphant, n'est guère plus vivant ni plus animé que ces grands christs de pierre ou de bois que la foi profonde, mais inhabile, du moyen âge a érigés dans nos cathédrales; et de qui les membres raides, le regard fixe et l'expression glacée, éveillent au cœur un sentiment profond, mais vague, assurément plus religieux que dramatique, et mieux à sa place dans l'église qu'au théâtre, où il faut quelque chose d'humain pour satisfaire les hommes.

La figure de la Vierge a été tracée par les poètes avec plus de bonheur; soit prédilection de leur âme, soit qu'une moindre grandeur fût moins inaccessible. Nous partageons sur ce point l'opinion favorable de M. Gaston Paris, qui d'ailleurs, contre l'usage ordinaire des éditeurs, s'est montré si sévère pour Arnoul Greban dont il publiait la *Passion* : « La complexité mystique de ce caractère de vierge mère, de ce cœur qui dans le même être aime son fils et vénère son Dieu, de cette âme qui, tout éclairée des presciences de la gloire future, n'en est pas moins meurtrie par les angoisses de la douleur présente, cette complexité qu'il est impossible de saisir et de représenter réellement, Arnoul Greban » (et l'on pourrait ajouter à lui presque tous les auteurs de mystères) « a eu le mé-

rite de l'imaginer, et parfois de l'indiquer avec un certain succès. Marie est la figure la plus pure et en même temps la plus vivante de son œuvre [1]. »

Dans la *Passion* d'Arnoul Greban, une scène très remarquable met en présence l'un de l'autre Jésus et sa mère, à l'heure où les ennemis du Christ sont déjà réunis pour conjurer sa mort. Cette scène où Marie supplie son fils d'écarter ou d'adoucir pour lui-même et pour elle l'horreur de la passion pressentie et comme entrevue ; où Jésus lui répond en lui révélant le mystère de la rédemption des hommes et l'inéluctable nécessité de la mort du Fils de Dieu, s'élève, sans action, sans incident, sans surprise, par la seule sublimité des sentiments et la seule force de l'expression, à une hauteur véritablement tragique ; elle est comme le morceau capital de tout le poème ; car nulle part ailleurs on ne saisit mieux de quelle façon l'auteur a conçu le rôle du Christ et celui de sa mère [2] :

N.-D. — O cher filz, quant je me recors
Des piteux motz et douloureux,
Destresseux et mal savoureux
Dont aultreffois m'avez servye,
En disant que de ceste vie
Briefment vous fauldra departir,
Mon ame se voulsist partir
De mon povre corps qui lui griefve,
Et se la promesse s'acheve
Je sçay bien qu'ainsi en sera.
J. — Mere, l'heure s'aprochera
Que la chose soit accomplie.
N.-D. — Helas ! mon filz, je vous supplie
Que jamès vostre corps n'habite
En ceste cité tant maudite,
En qui tant avez d'ennemis.
Vous n'y avez si bons amis
Qui pour doubte de mal avoir
Vous y osent pas recevoir ;
Vous voiez qu'il n'y a personne

1. *Passion* de Greban, Introduction, p. XVII.
2. Id.-id., v. 16423-16618.

Qui ung morceau de pain vous donne,
Et deussiez vous de fain perir,
Nul ne vous ose secourir.
Chacun dit huy : « Je le regny, »
Pour la doubte d'estre pugny;
Et sont ainsi accouardis
Par ces pharisiens maudis
Dont riens fors trahison ne vient,
Et dont, se la chose parvient
Qu'en leurs mains vous soiez livré,
Par qui serez vous delivré ?
Pourra le peuple contredire ?
Vous voyez qu'il n'oze mot dire
Pour ces pharisiens mauvais.
O mon filz, n'y allez jamais,
Ne veillez pas habandonner
Vostre mere, pour vous donner
A ceulx qui vous veullent destruire

J. — Ma mere, il me convient conduire
Selon l'ordonnance et la rigle
A quoy l'escripture me rigle,
Et pour endurer ceste peine,
Ay je formé ma char humaine
En vostre ventre venerable,
Et de ceste gent miserable
Ysaie disoit ainsi :
Hos filios enutrivi;
Ipsi autem spreverunt me !
Dit le prophete prenommé :
J'ay nourri mes enfans assés
Puis eslevés, puis exaulcés,
Et puis m'ont desprisé en fin.
Vous y voiez ce peuple enclin
Qui quiert que je soie deffait,
Et si convient qu'ainsi soit fait
Pour l'humaine redempcion,
Et s'il y a dilacion
Il n'est ame qui les delivre.

N.-D. — Ja Dieu ne me laisse tant vivre,
Mon cher filz, que je le retarde;
Et mesmement quand je regarde
Que pour elle a effect mener
Vous estes voulu incarner
En moy, noble journee feis.

Ja Dieu ne plaise, mon cher filz,
Que j'empesche si haulte chose;
Mès ce que mon vouloir propose
Par la bouche qui est ministre,
C'est vraye amour qui l'administre
Et dilection si ardente
Que nature est insouffisante
A ce que reparer l'en puisse.
Filz, c'est raison que j'obeysse
Ne je ne repugne jamès
A vostre veil, mès m'y soubmès;
Mais aussi n'est-il pas licite
Que moy, vostre mere petite,
Ne devez ung petit oïr
Et en aucuns cas obeir,
Ou au moins passer ma requeste.
O filz tant doulx et tant honneste,
Ou amour a mon cueur enté,
Voy le ventre qui t'a porté,
Voy les mameles en pitié
Qui t'ont nourry et alaitié
Le temps de ta tendre jeunesse,
Et considere ma foiblesse
Qui ja resister ne pourroit
Au grief dueil qui me survendroit
A toy voir la mort endurer.
O cueur, y sçarois tu durer?
Te sçaroit constance deffendre?
Nennil, douleur te feroit fendre
Et departir par le millieu.
O tres beneuré filz de Dieu,
Se ma requeste est opportune,
Je quier de quatre choses l'une :
Vous n'avez excusacion.

J. — Faites vostre peticion,
Ma chere mere reverante.

N. D. — Pour oster ceste mort dolante
Qui deux cueurs pour ung occiroit,
Il m'est advis que bon seroit
Que sans vostre mort et souffrance
Se fist l'humaine delivrance;
Ou que s'il vous convient mourir,
Que ce soit sans peine souffrir;
Ou se la peine vous doit nuyre,

Consentez que premier e muyre;
Ou s'il fault que mourir vous voye,
Comme pierre insensible soie.
Filz, humblement vous ay servy :
Si n'ay pas vers vous deservy
Chose par quoy doyez debattre
A m'ottroier l'un de ces quatre,
Car tous sont en vostre puissance.

J. — Ma mere et ma doulce aliance,
A qui obeyssance doys,
Ne vous desplaise ceste fois
S'il fault que je desobeysse
Et vostre requeste escondisse :
Ces quatre ne vous puis passer,
Non pas l'une; et devez penser
Que l'escripture ne ment point.
Et pour respondre au premier point
Que requerez, que sans mourir
Les humains doyve secourir,
Mourir me convient par envye,
En adverissant Ysaie
Qui en ses saintismes devis
A dit de moy : *Sicut ovis*
Ad occidendum ducitur.

N.-D. — O filz, que ce parler m'est dur
Et mal savourant a merveille!

J. — Il dit ainsi : Comme l'oueille
Est mené à l'occision;
Il fault que l'execution
De la mort sur moy se termine.
Le second point, mere benigne,
Auquel requerez que je muyre
Sans peine qui me puisse nuyre,
Force est que ja ne l'obtenez :
Car comme tous ceulx d'Adam nés
Ont pesché jusqu'a vous et moy,
Je, qui l'humanité reçoy
Pour tous les humains delivrer,
Doy sur tout mon corps endurer
Excessive peine et amere.
Oez Ysaie, ma mere
Et vous contentez a ses ditz;
Dit il pas : *A planta pedis*
Usque ad verticis metas

Non est in eo sanitas?
Il me denonce estre blecié
Tant que de la plante du pié
Jusqu'au chief en la part haultaine
N'y demourra partie saine
Qui n'ait souffrete destresseuze.
N.-D. — O dolente mere angoisseuze!
O pitié, o compacion!
Pourras tu voir tel passion
Sur ton cher filz executer?
O dueil incappable a porter,
Quel cueur te sçara soustenir?
J. — Le tiers ne poez obtenir,
Ne jamès permettre ne doy
Que mort vous prengne devant moy,
Car vostre ame fauldroit descendre
La bas, au limbe et moult attendre
En plainte et lamentacion
Jusques a mon ascencion,
Qui seroit chose moult obscure
Et sambleroit que n'eusse cure
De vostre bien et vostre honneur.
Du quart ne puis estre donneur
Non obstant qu'il me fust possible,
C'est que vous feussiez insensible :
Il ne seroit pas pertinent
Que mere, qui si tendrement
Ayme son filz, vist tel pitié
Et son fils a tel mort traictié,
Et de sa dure passion
N'eust en son cueur compassion.
Mès sur ce point vous confortez,
Ma mere, et constamment portez,
Car du dueil de vostre pensée
Serez du tout recompencée
En joie et exultacion
Après ma resurrection;
Car alors vous visiteray
Et vostre cueur conforteray
De joye et parfaicte lumiere.
N.-D. — Cher filz, quoy que je vous requiere,
Pardonnez ma simplicité;
Puisqu'il est de necessité,
Vostre bon vouloir en soit fait.

Cet admirable morceau semble appartenir à Greban, sinon dans l'idée première, au moins dans le développement qu'il en a tiré [1]. Jean Michel a réussi, en le conservant, à y ajouter quelques beaux vers, très pathétiques par la forme qu'il leur a donnée, d'un dialogue vivement coupé, entre Jésus inflexible et Marie suppliante, mais résignée.

La Vierge demande à perdre le sentiment pendant le supplice de son fils. Jésus répond :

J. — Ce ne seroit pas vostre honneur
Que vous, mere tant doulce et tendre,
Veissés vostre vray filz estandre
En la croix, et (le) mettre a mort
Sans en avoir aucun remort
De douleur et compassion.
Et aussi le bon Symeon
De voz douleurs prophetiza,
Quant entre ses bras m'embrassa,
Que le glayve de ma douleur
Vous perceroit l'ame et le cueur
Par compassion très amere.
Pour ce contentés vous, ma mere,
Et confortés en Dieu vostre ame.
Soyés forte, car oncques femme
Ne souffrit tant que vous ferés;
Mais en souffrant meriterés
La laureole du martire...
N.-D. — Au moins veuillés, de vostre grace,
Mourir de mort brefve et legiere.
J. — Je mourray de mort très amere,
N.-D. — Nôn pas fort villayne et honteuse.
J. — Mais très fort ignominieuse.
N.-D. — Doncques bien loing, s'il est permis,
J. — Au milleu de tous mes amys.
N.-D. — Soit doncques de nuyt, je vous pry.
J. — Mès en plaine heure de midy.
N.-D. — Mourés donc comme les barons.
J. — Je mourrai entre deux larrons.
N.-D. — Que ce soit soubz terre et sans voix.

1. Cette belle scène se retrouve dans toutes les Passions, même dans les textes bretons. Voy. la Villemarqué, *le Grand Mystère de Jésus*.

J. — Ce sera hault pendu en croix.
N.-D. — Vous serez au moins revestu.
J. — Je seray ataché tout nu.
N.-D. — Attendés l'aage de viellesse.
J. — En la force de ma jeunesse.
N.-D — C'est très ardente charité;
Mès pour l'onneur d'umanité
Ne soit vostre sanc respendu.
J. — Je seray tiré et tendu,
Tant qu'on nombrera tous mes os;
Et dessus tout mon humain dos
Forgeront pecheurs de mal plains.
Puis fouyront et piez et mains
De fosses et playes très grandes.
N.-D. — A mes maternelles demandes
Ne donnés que responces dures.
J. — Accomplir fault les escriptures.

Malgré la réelle beauté du morceau qu'on vient de lire, il reste vrai que les caractères secondaires, dans les diverses rédactions de la *Passion*, sont souvent tracés avec plus de mouvement et de vie, et offrent plus d'intérêt que le personnage principal. Ainsi le rôle de Jean-Baptiste a de belles parties. Le discours qu'il adresse (dans Greban) au roi Hérode, pour lui reprocher publiquement l'adultère qu'il commet en vivant avec Hérodiade, femme de son frère, est un morceau excellent et vivement écrit[1].

En supposant, mais sans preuves, que le fond au moins du texte de la *Passion* des premiers confrères de 1402, avait passé traditionnellement à Greban, l'on a cru voir dans ce discours une allusion hardie aux désordres de Louis d'Orléans et d'Isabeau de Bavière, sa belle-sœur. C'est une hypothèse ingénieuse, mais que rien n'appuie.

Cher sire, Dieu vous doint sa grace!
Je viens a vostre tribunal,
Pour vous remonstrer aucun mal
Ou vostre parsonne pretend,
Dont vostre peuple est mal content,

1. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 10719-10771.

Et Dieu premier. Et quant au point,
Je dis qu'il ne t'appartient point
La femme a ton frere tenir.
Tu te veulx prince maintenir,
Tetrarche et de justice chef;
Et tendrois pour ung grand meschef
S'ung de tes subgès le faisoit.
Ta justice l'en pugniroit,
Comme d'ung vice ort et infame;
Et toi doncques, chef du royalme,
Que noblesse doit introduyre,
En qui vertus doyvent reluyre
Comme en l'or (fait) le dyament,
Ton frere n'aymes loyalment,
Quand par cautelle ambicieuse
Luy as ravye son espeuze.
Tel cas n'est pas fraternité,
Mès plus que bestialité.

Un autre rôle secondaire, mais néanmoins très développé dans les *Passions*, c'est celui de Marie-Magdeleine. Avec un grand nombre d'interprètes de l'Évangile, non les plus éclairés, il est vrai, nos mystères confondent Marie, sœur de Marthe et de Lazare, avec Marie-Magdeleine, cette femme pécheresse que Jésus délivra des sept démons dont elle était obsédée. Cette confusion, qui remonte à la plus haute ancienneté, ajoute au personnage un intérêt, une variété dont les poètes ont profité pour le développer avec une complaisance particulière.

Arnoul Greban s'est abstenu cependant de peindre les désordres de la Magdeleine avant sa conversion. Au contraire, dans la *Passion* d'Arras, elle est présentée comme une véritable courtisane; à la vérité, elle ne vend pas ses faveurs :

En amours je dy : fi d'argent.
Il ne fault rien que bel amy.

Hors cette dernière pudeur, elle est tombée au plus bas degré :

A tous je suis habandonnée.

Viengne chacun; n'aye point peur.
... Vecy mon corps que je presente
A chacun qui le veult avoir.

Entre ces deux textes, celui de Jean Michel tient pour ainsi dire le milieu; l'auteur a longuement décrit ce qu'il nomme la *mondanité* de Magdeleine, c'est-à-dire la vie luxueuse et galante qui précéda sa pénitence. Mais Magdeleine dans ce texte est plutôt une coquette qu'une femme perdue. La peinture de cette existence frivole a été plusieurs fois citée comme un morceau justement remarquable. Ainsi ce dialogue de Magdeleine avec ses « damoiselles » ou « chamberières », qui la flattent dans tous ses défauts, est une page vraiment piquante et originale :

MAGDELEINE.

Ou fortune donne richesse,
Et nature, belle jeunesse,
Avecques courage de sorte,
Plaisir mondain veult qu'on s'asorte
En toute joyeuse lyesse.
Si j'ay de tous biens a largesse,
Et je tiens estat de princesse...

PASIPHÉE.

Vous avés la vogue et le bruit;
On ne parle plus que de vous.
Chacun vous suit, chacun vous rit;
Et faictes bon accueil a tous.
Vostre regart plaisant et doulx
Est pour atraire un nouveau monde.

MAGDELEINE.

Je puis bien tenir table ronde
Et hanter toutes gens d'honneur;
Car puisqu'en tant de biens (j') habonde
Je n'y puis avoir deshonneur...
Je vueil estre a tout preparée,
Ornée, dyaprée, fardée,
Pour me faire bien regarder.

PASIPHÉE.

Dame a nulle autre comparée,
De beauté tant estes parée,
Que n'est besoing de vous farder...

MAGDELEINE.

Dressez ces tapis et carreaux,
Respandez tost ces fines eaux,
Les bonnes odeurs par la place.
Jetez tout, vuydez les vaisseaux,
Je veuil qu'on me suive a la trace.

Les reproches que Marthe la diligente adresse à sa sœur, et les ripostes piquantes que Magdeleine lui renvoie, forment aussi dans la *Passion* de Jean Michel une excellente scène de comédie :

MARTHE.

Ma seur
Dire vous veuil ce que j'entends.
Vous vous donnés à tous peschés;
De tous villains fais aprochés,
Et faictes tant de dueil a tous
Que nous en sommes mal couchés,
Et tous nos parents reprochés,
Seullement pour l'amour de vous.

MAGDELEINE.

Seullement pour l'amour de vous,
Ma seur, je vouldroye a tous coups
A vostre voulenté complaire.
Ceulx qui parlent de moy sont foulx,
Et quant de parler seront saoulx
A mains ne pevent que se taire.

MARTHE.

A mains ne pevent que se taire,
Quant vous cesserés de mal faire,
Et que la bouche leur clorrés.

Mais quant vous penserés parfaire
Vos delitz pour au monde plaire,
Rien que reproche vous n'orrés.

MAGDELEINE.

Rien que reproche vous n'orrés
Et jamais honneur ne verrés
A homme qui est mal parleur.
Si mes plaisans fais abhorrés,
Le dangier pour moy n'en courrés;
Souciés vous de vous, ma seur.

Le dialogue est parfait; et il y a longtemps qu'on a songé à le rapprocher de la scène fameuse entre Célimène et Arsinoé, avec laquelle il soutient assez bien la comparaison. D'ailleurs, gardons-nous de supposer que Molière ait été puiser dans la *Passion* de Jean Michel la première idée de cet épisode du *Misanthrope*. Molière connaissait en partie le théâtre comique du moyen âge, mais il est fort douteux qu'il ait jamais lu les mystères, que personne ne lisait plus dans la seconde moitié du XVII[e] siècle.

Ces scènes sont agréables; mais le ton en est si étrange au milieu du drame sacré qui s'agite, qu'elles paraissent être du nombre de celles qui scandalisaient le plus certains esprits au XVI[e] siècle, et qui contribuèrent ainsi, par leur licence, à dégoûter les spectateurs graves du théâtre des mystères. Henri Estienne, dans son *Apologie pour Hérodote*[1], fait le procès, à propos de Magdeleine, tout à la fois aux poètes et aux prédicateurs. Il dit, en parlant de ces derniers :

« Ils usaient d'une sorte de paraphrase par lequel ils foisoient le même que les farceurs, ou plus tôt convertissoient en vrayes farces les sacrées paroles de la Bible. » Suit l'histoire de Magdeleine, arrangée en vrai roman par le *prêcheur* Menot : « Voilà, continue Estienne, comment ce gentil prescheur deschiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passions, qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux, ou s'ils ont emprunté de lui. Quand je parle des joueurs

1. Chap. XXI. L'*Apologie* parut en 1566.

de passion, j'entends ceux qui mettoient l'histoire de la passion en ryme pour être jouée au lieu de quelque autre moralité ou farce, ou plus tôt de toutes les deux. »

Dans toutes les rédactions de la *Passion*, le supplice du Sauveur est mis en scène avec des développements interminables, avec une telle prolixité de détails qu'on a pu dire sans exagération que la passion représentée devait durer plus longtemps que n'avait duré la passion réelle. Il n'est pas douteux qu'en prolongeant ainsi ces scènes de bourreaux, les auteurs plaisaient à leurs contemporains :

« Pour nous, dit à ce propos M. Gaston Paris[1], nous ne savons ce qui nous repousserait le plus des tortures aussi atroces que dégoûtantes dont Jésus est abreuvé pendant sept mille vers, ou des facéties bestiales de ses tortureurs; le public du xv[e] siècle, en prenant plaisir aux unes et aux autres, manifestait certainement deux goûts que la populace n'a pas encore perdus; mais notre sentiment moderne ne peut comprendre comment on supportait les unes et les autres, appliquées au rédempteur, au fils de Dieu, au Christ qu'on adorait chaque jour. »

Ce n'est pas « notre sentiment moderne » qu'il faut ici consulter; c'est le sentiment des hommes de ce temps-là qu'il faut nous efforcer de deviner et de comprendre. Assurément la grossièreté des spectateurs du xv[e] siècle, et l'habitude de voir souffrir qu'ils avaient puisée dans la fréquence, la cruauté et la grande publicité des supplices judiciaires, expliquent en partie comment la vue des tortures longuement infligées au Christ, demeurait supportable à leur sensibilité émoussée ou endormie. Mais n'est-il pas évident que ces scènes repoussantes intéressaient même les spectateurs; qu'ils trouvaient un singulier plaisir à les voir se prolonger; qu'ils puisaient enfin dans cet horrible spectacle je ne sais quelle douceur mêlée d'amertume, je ne sais quelle volupté cuisante et troublée? Or nous ne saurions jamais comprendre le secret de cette apparente contradiction, si nous l'expliquions seulement par la brutalité des mœurs du temps, sans tenir compte aussi de

1. *Passion* de Greban, Introduction, p. XVII.

la foi profonde, absolue, inébranlable des hommes du moyen âge. Entièrement persuadés que le sacrifice du Calvaire avait été non pas seulement utile à l'épuration morale de l'humanité (comme la foi la plus tiède le croit encore de nos jours), mais indispensable au salut éternel de tous les descendants d'Adam, ils comptaient avec une joie pieuse et une reconnaissance attendrie chaque goutte du sang divin qu'ils croyaient voir couler; et l'horreur du supplice auguste était voilée à leurs yeux croyants par une douce persuasion que les douleurs de l'Homme-Dieu étaient le prix nécessaire de leur rédemption. Sans doute une sorte d'égoïsme était au fond de ce sentiment; mais quelle foule n'est pas égoïste? quel peuple ménage sa joie en se voyant sauvé? Au lendemain d'une victoire, même chèrement achetée, quelle nation, sachant sa puissance affermie et sa frontière délivrée, ne s'abandonne à l'allégresse, et n'oublie ses morts?

Notre délicatesse moderne nous dégoûte trop d'ailleurs d'une certaine franchise de détails, peut-être indispensable à la vérité des peintures. Au XVIIe siècle, Bossuet, dans ses premiers sermons, montrait encore Jésus livré « dans un corps de garde aux crachats de la canaille [1]. » Puis tout n'est pas vil et bas, grossier, rebutant dans ce tableau des souffrances du Christ. Toute l'énergie du pinceau des poètes ne se dépense pas à ébaucher d'immondes bourreaux. Il y a des paroles augustes et résignées dans la bouche de la victime; il y a des couplets douloureux et déchirants dans celle de Notre-Dame et des saintes femmes. Il y a des caractères enfin tracés avec force, et pleins de vie et de vérité; ceux des pharisiens et des chefs de la loi, celui de Caïphe, et surtout celui de Pilate. Avec quelle profondeur Jean Michel a su exprimer les sentiments complexes du gouverneur romain, et les lâches précautions qui lui font condamner, non sans regret, l'innocent :

O povre homme, il me desplaist bien

1. Première *passion* prêchée à Metz. Dans le premier *panégyrique de S. Gorgon*, Bossuet parle des « exhalaisons infectes » qui sortaient « de la graisse de son corps rôti, » etc.

Qu'il fault qu'a la mort je te juge;
Mais quoy! tu n'as point de reffuge,
Tu n'as point d'amis, ne d'argent,
Ne d'homme qui soit diligent
A pourchasser ta delivrance.
J'ay en faict ma pleine puissance,
Mais il me fault obtemperer,
Pour doubte de le comperer,
A ces seigneurs, qui ont grant tort;
Mais ils pourroyent faire rapport
Tel a l'empereur des Romains
Que mon faict sy en vauldroit mains...
Toutteffoys, seigneurs, je proteste
Que ce n'est qu'a vostre requeste
Si je le condamne a mourir[1].

Comme il arrive aux âmes lâches, Pilate s'irrite et s'affermit lorsque le crime est déjà commis. Les princes des prêtres le pressent, l'importunent pour faire garder le corps de Jésus. Contre ce nouvel assaut, il éclate, et les reproches sanglants et humiliants dont il les accable sont un des morceaux les plus remarquables de l'œuvre de Jean Michel :

Quant a moy, je n'en feray rien.
Vous suffise ce que j'ay faict.
Ne m'en parlez plus; en effect
J'ay faict assez, et trop, pour vous.
Vous estes plus cruels que loups,
Plus poignans que l'escorpion,
Plus orgueilleux qu'ung vieil lyon,
Et plus enragés que faulx chiens.
Vous qui estes les plus anciens
Du peuple pour garder justice,
M'avez par cautelle et malice
Fait faire un souldain jugement
Faulsement et injustement,
Qui a esté a moy folye.
Qu'en despit de la faulse envye
Dedens vostre dur cueur enclose,
Vous ne demandiez aultre chose

1. Le germe de ce couplet si curieux de Pilate est dans Greban, mais Jean Michel l'a développé beaucoup et avec bonheur.

Que d'executer ma sentence,
Pour me charger de vostre offence;
Dont j'ay tel dueil en mon couraige
Qu'a peine que tout vif n'enraige,
Et tout pour a vous obeyr
J'ai sentencié à mourir
L'innocent en vostre faveur,
Qui touche si près mon honneur
Que je ne sçay a qui le dire.
Car je sçay bien qu'un temps viendra
Que meschamment me conviendra
Rendre compte de telle offence.
J'en remors trop ma conscience;
Mès mon remors trop peu me vault,
Car je crois qu'il ne vous en chault.
Il vous suffist que vous ayez
De moy ce que vous demandez.
Assez en avez eu, et trop;
De quoy je me repens beaucop.
Encor n'estes-vous pas contens.
Allez; vous estes meschans gens.
Allez; vous ne valez tous rien.
Vous semblez estre gens de bien,
Gens de raison, gens de justice;
Et ce n'est que toute malice,
Qu'envye et simulacion,
Soubz umbre de devocion.
Vous portez la chere assimplye,
Mais ce n'est rien qu'ipocrisye,
Puis qu'il le vous fault dire franc.
Vous estes gens durs, gens a sang,
Maulditz de Dieu et de la loy.
Pourquoy retournez-vous vers moy?
Vous suffist-il point qu'a grant tort
Ayez mis ce povre homme a mort?
Voire a mort si dure et cruelle,
Qu'oncques homme n'endura telle,
A bien tous ses maulx discuter.
Le voulez-vous persecuter
Apres sa mort? suffist il mie
Qu'il ayt en croix perdu la vie?
Que dyable demandez-vous plus?
Que luy ferez-vous au surplus?
En est-on pas assez vengé?

Vous le vouldriez avoir mengé,
Qu'ore l'eussiez emmi le ventre
Et vous fussiez fondus en centre,
De la terre, en bisme parfonde[1] !

La résurrection de Jésus et l'histoire de son second séjour sur la terre jusqu'à l'ascension a été traitée bien des fois par les auteurs des mystères, mais toujours assez faiblement : c'est la moins bonne partie de leur œuvre, peut-être parce que le fond même du sujet ne se prêtait guère au développement dramatique, lequel exige une certaine unité, avec un intérêt gradué, une péripétie. Ces conditions manquaient dans un drame qui ne se compose que d'une suite d'apparitions nullement liées entre elles, quoique se ressemblant l'une à l'autre.

Les mêmes défauts se rencontrent dans l'immense mystère d'Arnoul et Simon Greban, les *Actes des apôtres*, en 61 908 vers ! L'action se disperse avec les douze apôtres dispersés eux-mêmes sur toute la face du monde ; elle les suit de l'Espagne aux Indes et de l'Égypte à Rome ; et partout, dans une diversité infinie de lieux et de circonstances, les mêmes péripéties se produisent : prédication de la foi, conversions, miracles, emprisonnements, supplices et martyres. De là, beaucoup d'incohérence avec beaucoup de monotonie. L'unité de ce drame immense est dans la commune destinée qui conduit tous les apôtres au martyre en témoignage de la foi qu'ils ont prêchée. Il semble que les auteurs aient voulu même accuser d'une façon frappante et presque brutale le seul lien qui réunisse les diverses parties de leur œuvre. Ils ont confié à un seul bourreau la sinistre besogne de martyriser tous les apôtres dans tous les pays de la terre.

Il y a plus d'unité, avec un art dramatique mieux entendu, dans les mystères qui, parallèlement aux Actes des apôtres, font suite aux *Passions*, sous le nom de *Vengeance de Jésus-Christ*, et mettent en scène la punition de tous ceux qui ont

1. Dans la Passion en breton, ces malédictions de Pilate contre les Juifs, plus violentes encore, semblent renfermer un écho du ressentiment populaire contre une race proscrite.

trempé dans la mort du Christ; la ruine du peuple juif et la destruction de Jérusalem. Nous avons conservé deux rédactions différentes de la *Vengeance;* les auteurs ont puisé à deux sources : l'histoire de Josèphe, et divers apocryphes, particulièrement les *Actes de Pilate.* Ce nom de *Vengeance* nous scandalise un peu aujourd'hui, nous pour qui Dieu punit, et ne se venge pas. Il ne semble pas qu'il ait étonné les chrétiens un peu durs du moyen âge, lesquels auraient dit volontiers, comme les Juifs, en l'appliquant aux Juifs : Œil pour œil, dent pour dent. La *Vengeance* à leurs yeux était le dénouement suprême et l'épilogue nécessaire de la *Passion.* De là une expression proverbiale était née. François Ier écrivait à sa mère, après la retraite des Impériaux devant Mézières :

« Je croy que nos anemys sont en grant pene, vu la honteuse retrete qu'yl ont fet; pour tout le jour de demayn, je soré le chemyn qu'ys prendront. Et selon sela, il nous fodra gouverner. *Et s'yl on joué la pasyon, nous jourons la vanganse.* Vous suplyant, madame, vouloyr mander partout pour fere remercyer Dieu; car sans poynt de fote il a montré se coup qu'yl est bon François[1]. » Le siège de Mézières fut levé à la fin de septembre 1521.

Dans l'ensemble, le cycle des saints nous paraît inférieur à celui des deux Testaments. La plupart des héros de ces mystères sont des martyrs qui ont le défaut de se ressembler trop entre eux; tous doués d'une fermeté invincible, mais monotone, au travers de supplices trop prolongés. Leur physionomie est indistincte et peu vivante. Toutes les époques et tous les pays se ressemblent. Les empereurs persécuteurs, les proconsuls sanguinaires, les *tyrans* ou bourreaux, raffinés et infatigables dans l'invention des tortures, les païens convertis par le sang des martyrs, tous ces personnages, un peu factices et convenus, d'une légende à la fois intarissable et uniforme, jouent dans ces drames un rôle tracé d'avance qui intéresse peu le

1. Michaud, collection des *Mémoires*, première série, tome V, p. 591. Le Père Daniel avait copié cette lettre sur l'original. La Monnoye a rapporté assez inexactement le mot de François Ier dans une note ajoutée à la *Bibliothèque* de Duverdier, au mot *Vengeance*.

lecteur, et ne l'émeut que rarement. Les scènes du martyre, les interrogatoires, les supplices préliminaires, le tourment suprême sont étalés uniformément avec une complaisance, un luxe de détails qui nous révolteraient sans doute aujourd'hui, mais qui devaient alors charmer les spectateurs. Dans le *Martyre de saint Denis*, saint Denis et ses compagnons sont battus, mis sur le chevalet, rôtis sur le gril, exposés aux bêtes féroces, plongés dans un four ardent, attachés à la croix, le tout inutilement : nul tourment ne peut les vaincre ni les faire mourir. Le *mystère de sainte Marguerite* n'est qu'une torture prolongée pendant dix mille vers. Nous ne reviendrons pas sur l'explication que nous avons donnée du sentiment complexe qui faisait que ces hommes, grossiers mais non méchants, pussent trouver un si singulier plaisir à voir tourmenter sous leurs yeux les objets mêmes de leur adoration ou de leur vénération, Jésus et les saints.

Après les scènes de supplice, celles qui étaient accueillies avec le plus de faveur, c'était, semble-t-il, celles qui exposaient les miracles accomplis après la mort des saints, par l'invocation de leur nom. L'*invention* et la translation de leurs reliques, célébrées souvent plusieurs siècles après leur fin, étaient volontiers mises en scène, surtout dans les pays et les villes où elles avaient eu lieu. Alors on voyait défiler sur le théâtre les muets, les sourds, les boiteux, les aveugles, les lépreux, les possédés ; tous ces tristes échantillons des infirmités humaines s'en retournaient chez eux bien guéris.

Les mystères empruntés aux légendes des saints ont souvent ainsi un caractère marqué d'intérêt local ; beaucoup ont été composés pour une certaine province, une certaine ville, une certaine confrérie, afin de célébrer un patron, de recommander une relique, ou d'accréditer un pèlerinage. Les auteurs du cycle des deux Testaments se proposaient un but plus large et plus désintéressé. Par là ils nous paraissent supérieurs.

Toutefois cette appréciation générale doit, pour n'être pas trop sévère, souffrir beaucoup d'exceptions particulières. Il n'est pas une seule des pièces tirées de la vie des saints, où il

ne se rencontre çà et là d'heureux détails, des traits naïfs et ingénieux, des couplets et parfois des pages très pathétiques. La variété des circonstances amène quelquefois la variété dans la forme. Le comique, trop prodigué, n'est pas toujours brutal. Le familier est souvent exquis et piquant. Le poète sait quelquefois nous toucher autrement que par une scène de chevalet, de roue ou de bûcher.

On trouvera dans la seconde partie de ce livre une notice spéciale sur chacun des mystères conservés tirés des vies des saints. Comme nous ne pourrions essayer de donner ici dans un tableau d'ensemble une idée générale de quarante drames distincts qu'aucun lien ne rattache les uns aux autres, ou qui se ressemblent seulement entre eux par une certaine monotonie, née de l'insuffisance du talent des auteurs plus que de la similitude des sujets et des événements, nous croyons plus à propos d'analyser avec quelque détail l'une de ces pièces, non la meilleure ni la pire, mais celle qui nous paraît la plus propre à donner une idée assez juste de la plupart des autres. Nous choisirons la *Vie de monseigneur sainct Didier*, par maître Guillaume Flamant, chanoine de Langres, jouée à Langres en 1482.

Saint Didier, Génois d'origine, évêque de Langres au IIIe siècle et martyrisé par les Vandales, était honoré comme le plus éminent patron de cette ville. La confrérie instituée à Langres, sous le vocable de ce saint, datait de 1354, et dura jusqu'à 1789. Comme nous l'apprend le titre même du manuscrit de notre mystère, c'est cette confrérie qui commanda et fit représenter la pièce écrite par Flamant, à l'honneur du patron de Langres[1].

Guillaume Flamant (d'ailleurs avec beaucoup d'autorités respectables) s'est trompé sur l'époque du martyre de saint Didier : il l'a placé cent cinquante ans trop tard, au commencement du Ve siècle, pendant la grande invasion vandale.

Il a mis, comme c'était l'usage, un prologue au début de son drame.

1. V. ci-dessous, ch. IX, notice sur Guillaume Flamant, et tome II, *Représentations*, 1482, Langres. — *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints, *S. Didier*.

Le prologue commence en nous rappelant qu'Aristote a dit que l'homme est avide de savoir. Pour satisfaire à cet honorable désir, on va représenter « les faits vertueux » de saint Didier. Suit un rapide résumé des trois *journées* dont se compose le mystère, et une explication de la mise en scène assez curieuse :

« Ici se mect chascun en ordre pour faire monstre. » Cette *montre* était la présentation des acteurs faite par celui qui débitait le prologue.

Mais afin que facilement
Vous cognoissiez nostre entreprinse,
C'est raison que premierement
Je vous en monstre la devise.
Vees la Lengres, en hault assise,
Plus noble que tous aultres lieux;
Vees la les seigneurs de l'Eglise,
Et les borgeoys jeunes et vieulx.

Vees la Didier au labourage,
Qui tient la cherrue a deux mains.
Vees la ung haultain personnage,
Nommé l'empereur des Romains;
Croscus et le roy des Alains
Ont illec leurs gens amassez;
Je n'en diray ne plus ne mains;
Le demeurant se monstre assez.

Quatre localités principales sont ainsi représentées ensemble sur la scène : Langres, Gênes, où Didier laboure, ignorant des grandeurs qui l'attendent; Rome, et le camp des barbares.

Un personnage assez déplacé, mais non rare dans les mystères, entre en scène après le prologue fini. C'est le « fol ». Il accourt et débite quelques bouffonneries. Jusqu'au bout, il tiendra ce rôle; il assaisonnera l'austérité générale du drame pieux par des intermèdes grotesques. On ne sait pas toujours exactement ce qu'il veut dire, et sans doute il devait, assez souvent, être inintelligible à dessein; mais plus d'une allusion, perdue pour nous, fort claire pour les contemporains, se mêle assurément à son galimatias.

L'action s'engage après le couplet du fou. Juste, évêque de Langres, vient de mourir. Ecclésiastiques et bourgeois se lamentent sur cette perte, et, après longue discussion, prennent le parti d'envoyer prendre l'avis de l'archevêque de Lyon sur le choix d'un évêque. Les députés montent à cheval sur la scène; ils font quelques pas et se retirent « à part », tandis que les diables, à la voix de Lucifer, « saillent tous hors d'enfer et se mectent en ordonnance ». Cette diablerie ressemble à toutes les autres; elle se termine par la dispersion des démons, qui s'en vont tenter les hommes par toute la terre.

Les députés arrivent à Lyon, ils font leur ambassade; l'archevêque consent à les suivre, pour prendre part au chapitre d'élection. L'on se remet en route.

Pendant le trajet, Notre-Dame supplie Dieu d'exaucer les prières des gens de Langres. Dieu lui promet de donner à la ville un évêque tel qu'elle le souhaite : il aura nom Didier.

Le prélat et ses compagnons arrivent en vue de Langres.

— Je croy que je voy la cité
De Lengres qui est hault assise.
— Voyla le lieu d'antiquité,
Les tours, les portes et l'eglise,
— L'ediffice est sur roche bise.
— Mont seroit fort a conquester.
— Il n'a garde de vent de bise,
Tant sache rudement venter.

Cette scène, jouée à Langres, intéressait vivement : les spectateurs de tous les temps aiment à retrouver sur la scène les lieux et les choses qu'ils connaissent le mieux. Au reste notre auteur avait d'autres moyens, moins faciles, pour éveiller la curiosité. Il varie à tout moment la mesure de ses vers, l'enlacement des rimes; il multiplie les stances, les triolets, les dialogues vivement coupés; c'était un versificateur fort ingénieux.

Les voyageurs descendent de cheval; leurs valets se querellent, puis s'en vont boire ensemble. Le chapitre se réunit, invoque longuement les lumières d'en haut et chante : *Veni*

Creator. Le chant fini, l'ange Gabriel apparaît et dit : « Dieu veut que vous nommiez évêque Didier de Gênes. » Puis l'apparition s'évanouit.

Deux archidiacres, deux bourgeois partent aussitôt pour Gênes, à cheval; tandis que le fou, monté sur un âne, parodie leur voyage. Puis les diables reparaissent, tout fiers de raconter leurs méchants exploits.

L'action se transporte à Gênes. Didier laboure avec un joyeux compagnon qui chante des chansons et vante la vie des paysans; il y a là une bucolique grossière assez agréable.

> N'esse pas chose bien plaisante
> Que d'estre aux champs avec ses beufz,
> On crye, on huyt, on rit, on chante,
> Et puis on repose entre deux.

Passent les deux bourgeois et les deux archidiacres, qui depuis bien longtemps cherchent en vain Didier de Gênes. Ils entendent prononcer ce nom par l'un des laboureurs : « Serais-tu Didier de Gênes ? disent-ils à l'autre. — Oui. — Viens alors avec nous. Dieu veut que tu sois notre évêque. » Didier se défend, et croit qu'on veut railler. Ils insistent. « Je vous croirai, dit-il, quand mon aiguillon fleurira. » L'aiguillon aussitôt se couvre de fleurs et de fruits. Il faut bien se rendre au miracle. Didier quitte son habit de laboureur, revêt « la longue robe et chapperon », et suit ses guides, qui l'emmènent à Langres.

Le fou cependant débite ses sottises; il parle d'un vilain

> Qui avoit emblé ung fromaige
> Chien une femme, de brebis.

genre de coq à l'âne mis à la mode par le succès de Pathelin et recueilli par Rabelais.

Toute la ville s'avance au-devant du futur évêque : en tête marchent les seigneurs de Grancey, de Vergy, de Choiseul et de Tricastel. L'auteur oublie complètement que l'action se passe au IIIᵉ siècle; ou plutôt il le sait fort bien, mais sa théorie dramatique admet ces anachronismes, qui flattaient les

traditions locales et les souvenirs nationaux. Ainsi les peintres vénitiens du même temps peignaient « le Christ ressuscité apparaissant à trois sénateurs de Venise ».

L'archevêque de Lyon sacre Didier, qu'il revêt de tous les vêtements pontificaux, en lui en expliquant la signification symbolique. Didier prend place sur son trône. Un habitant de Langres, appelé Valier, lui vient confier son fils, dont l'évêque accepte de se charger. « Le père s'en va en son siège. » On sait qu'il n'y avait pas de coulisses dans les théâtres du moyen âge, les acteurs restaient en vue des spectateurs, spectateurs eux-mêmes, tout le temps qu'ils ne jouaient pas.

Puis l'action passe à Rome. Honorius est sur son trône et raconte toute l'histoire romaine ; sur le conseil du consul et du tribun, il envoie le sénateur Marianus pour gouverner la Gaule. Marianus arrive à Arles, où il doit résider. Cependant le roi des Wandres, Croscus, tenté par Satan, forme le projet d'aller attaquer Langres avec le roi des Alains.

La première journée finit ainsi : le « prologueur dict l'épylogue » pour congédier les spectateurs, auxquels il a soin de donner rendez-vous pour le jour suivant.

Au commencement de la seconde journée, le « prologueur » cite Salluste, qui a fait l'éloge de l'histoire. Il annonce qu'on va représenter le siège de Langres et la mort de l'évêque. Ensuite il laisse la place au fou, qu'un jour d'intervalle n'a pas rendu plus modeste. Le fou débite un couplet rempli des plus grossières plaisanteries.

La pièce reprend : Didier en chaire fait un véritable sermon, tout en stances de huit vers, avec texte, *Ave Maria*, division en trois points. A la fin, il donne sa bénédiction. Les démons sont très irrités que tout aille si bien dans Langres. Ils se décident sans tarder davantage à lancer le roi des Vandales contre cette ville.

Le fou dit un couplet contre les modes du jour ; les mêmes plaintes sont de tous les siècles :

Dea ! appertient-il que Robin
Ou Jehannyn, Jehannot de villaige,

Soit fourré de divers plumaige,
Comme s'il estoit de bon lieu?
J'y pourvoyray, par le sangbieu!
Puisque je l'ay mis en ma teste.
Vous semble il qu'il soit bien honneste
De porter ces robbes trainans?
J'ordonne qu'aux gentilz galans
Qui les traynnent parmy l'ordure,
Qu'on leur retranche, a bout taillans,
Deux doiz par dessoubz la saincture,
Et ceulx qui ont si longue hure
De cheveulx dessoubz leur chappeau,
Roignez seront, par aventure,
Si prez qu'on tranchera la peau.

Le roi des Wandres fait sommer Didier et ceux de Langres d'abandonner le christianisme. L'évêque et les bourgeois affirment courageusement leur croyance, et récitent une ballade dont le dernier vers est emprunté à Villon :

Car en la foy voulons vivre et morir.

La guerre est déclarée. Les Vandales défilent en ordre de bataille, avec une forte artillerie. Dans la place, on se prépare à la résistance. « Les bourgeois prennent des bastons ou armures, et s'en vont sur les murs; la guette monte en une tourelle ou il y aura une cloche. » Ils ont eux aussi de l'artillerie.

Une première sortie des assiégés semble à leur avantage; les démons en sont pleins de dépit. A Rome, Honorius écrit à Marianus, son gouverneur en Gaule, de marcher contre les Barbares.

Malheureusement le message d'Honorius arrivera trop tard, comme l'auteur a soin de l'indiquer : « Lors le messagier s'en va deambuler une espace sur les rendz, et puis se retraict en certain lieu jusqu'apres l'inhumacion de Didier, qu'il ira parler a Marien en Arles. »

Cependant l'assaut fait rage. Les fusils qui s'appellent ici « bastons a feu », les serpentines ou coulevrines, les pierres, les traits, l'eau bouillante, tout est mis en œuvre, soit pour l'attaque, soit pour la résistance. Mais à la fin la brèche est

faite, la place va être emportée. Nous voyons les mortelles angoisses d'une femme grosse et près d'accoucher; d'une mère qui nourrit son petit enfant nouveau-né :

> O mon tendre enfant, te verrai-je,
> Mutiler en douleur amere?
> Wandres, pleins de maulvais couraige,
> Laissez l'enfant, prenez la mere.

Le sac de la ville prise est rapidement figuré : « Lors entrent en la ville et font semblant de tuer et piller ; ceulx de la ville se doivent monstrer fort piteulx et esparz. » On met le feu « et brule une espace. »

Didier est décapité ; les anges recueillent son âme et l'emportent au ciel, tandis que son bourreau, saisi de désespoir, se tue en se brisant la tête contre un mur. La fuite sauve Vallier, ce jeune disciple de l'évêque de Langres.

Les barbares se retirent. Prêtres, nobles, bourgeois ensevelissent en pleurant Didier dans une église où lui-même, après sa mort, a porté sa tête coupée.

Cependant Marianus a enfin reçu la lettre d'Honorius ; on la lit sur la scène (cette lettre est en prose[1]) et le gouverneur se met en campagne ; ses soldats causent entre eux en italien, du moins dans un jargon qu'ils qualifient d'italien. Ils poursuivent et atteignent les Vandales ; la bataille s'engage ; les diables se rassemblent pour happer et emporter les âmes des païens qui vont mourir. Tous les barbares sont tués, excepté Croscus, qui est pris vivant, et torturé, puis décapité. « Deux souldarts le font agenoiller par force et la se fait le secret. » C'est-à-dire qu'on substituait adroitement un mannequin à l'acteur réel ; après quoi le glaive s'abaissait. Les diables chargent Croscus sur un traîneau, et l'emportent en enfer. La seconde journée est finie.

« S'ensuyt la tierce partie du jeu nostre seigneur sainct Didier, martir, et est la translacion ou relevacion dudit sainct. »

1. On voit jusqu'où remonte l'usage assez singulier d'insérer des lettres en prose dans des pièces de théâtre en vers, comme a fait Molière dans le *Misanthrope*.

Le prologue fait encore une fois l'éloge de l'histoire : c'est elle qui nous apprend les faits qu'on va jouer, et qui se sont passés en 1314.

Le prieur de Saint-Didier propose de célébrer la translation des reliques du patron de Langres. L'idée est approuvée de tous. On convoque à cette cérémonie les onze pairs de France (l'évêque de Langres est le douzième), les trois abbés de Saint-Bénigne, de Molesme et de Saint-Étienne, les quatre grands barons de Vergy, de Grancey, de Choiseul et de Tricastel. Les diables conspirent en vain contre ce beau projet. Il s'exécute avec un grand appareil. On découvre le corps du saint, qui se retrouve entier, exhalant une odeur divine. Aussitôt toutes les misères humaines se donnent rendez-vous autour de ces reliques : un enragé, un contrefait, un paralytique, un aveugle, un muet sont guéris instantanément. Tous les grands personnages, témoins de ces miracles, s'excitent à la dévotion envers saint Didier.

Jadis Priam et ses enffans,
Possesseurs du riche Ylion,
Faisoient honneurs triomphans
A l'image Palladion.
Or quant par supersticion
Se mectoient en tel debvoir,
Pour si digne translacion
Que ferons-nous ? Je ne sçay voir.

Se jadis le noble Jason
Contre l'enchantement des dieux,
Laboura tant pour la toyson,
Qu'il en est parlé en tous lieux,
Nous debvons faire encores mieulx
Pour le martir doulx et begnin,
Et esmouvoir jeunes et vieulx
A le servir de cueur enclin.

Ce mélange du profane et du sacré marque bien la date où ces vers furent composés, à la veille de la Renaissance.

Une procession générale termine la pièce. Un messager proclame un ordre qui enjoint à tous habitants d'y assister,

de tendre leurs maisons, de nettoyer les voies par où passera la châsse, et de joncher le sol d'herbe et de rameaux verts.

Voici un homme qui vient de retirer son fils mort du fond d'un puits : son désespoir est sans bornes :

Que feras-tu, cueur doloreux,
Pourras-tu soffrir ce torment?
Nennyn, il est trop dangereux,
N'esse pas? Ouy, certainement.
Quel remede? Fay aultrement.
Et quoy? Abrege ton martire.
Comment? Pren... Quoy? Quelque instrument...
Pourquoy faire? Pour toy occire.

Ces sentiments désespérés, ces menaces de suicide sont assez rarement exprimés dans la poésie au moyen âge. Arrive la mère d'un autre enfant gravement malade. Le malade et le mort sont présentés à la châsse de saint Didier :

O Pasteur qu'on doit reclamer
Et aymer
D'amour très loyable et fervente,
Par pitié veullez regarder,
Sans tarder,
Mon enfant que je vous presente.

L'enfant malade guérit; et l'enfant mort ressuscite. Les démons se vengent en faisant subir à l'âme de Croscus de nouveaux et horribles tourments. Les assistants adressent à saint Didier leurs actions de grâces et leurs prières pour la ville de Langres et surtout pour la confrérie qui porte le nom du saint. Celui-ci, dans le paradis présente à Dieu ces vœux; la Vierge se joint à lui. Dieu condescend à leurs demandes. Cette scène a de la grandeur. La troisième partie du mystère est d'ailleurs monotone et peu dramatique, mais elle devait racheter ce défaut, à la représentation, par la pompe de la mise en scène.

Un court épilogue résume la pièce, remercie les assistants, et s'achève par une prière.

Dans cette journée comme dans les deux autres, le fou mêle

ses quolibets aux scènes les plus solennelles. Même à l'heure où l'on découvre le corps du martyr, le fou s'avançait sur le théâtre et interrompait les pairs et les évêques pour débiter quelques sottises.

Le couplet suivant peut donner une idée de ses plaisanteries :

Je me veul faire enluminer
De fine couleur de Beaulne.
Je vous dis que pour choppiner
J'y suis docteur, non pas bec jaulne.
Sçavez-vous point pourquoy un asne
A si grans oreilles, beau pere ?
Non dea. C'est pour ce que sa mere
Ne luy myt point de beguynet
Pour sarrer ung petit sa teste.
N'est-ce pas une saige beste
Que d'ung asne ? Mydieux ! ouy.
Il m'a maintes fois resjouy
Par ses doulx et gracieulx chants, etc.

Dans ce chapitre qui offre seulement une vue d'ensemble sur les grands cycles dramatiques, nous n'avons pas à parler d'un petit nombre de mystères qui ne sont empruntés ni aux deux Testaments, ni à la légende des saints. Ceux que nous avons conservés sont au nombre de trois seulement ; encore faut-il ajouter que l'un des trois (le *mystère de la Sainte Hostie*) appartient strictement au genre religieux des mystères dont nous venons de parler, et que le fait merveilleux qui y est mis en scène ressemble beaucoup à ceux qui sont racontés dans la *Légende dorée.* Un autre (le *mystère du Siège d'Orléans*) destiné à remercier Dieu et la vierge Marie de la délivrance de cette ville, accomplie en 1429, nous présente Jeanne d'Arc comme une envoyée du ciel, et presque comme une sainte, et offre ainsi un double caractère historique et religieux à la fois, qui se trouve dans plusieurs autres pièces, comme le *Miracle de Clovis*, du XIV[e] siècle, ou la *Vie de saint Louis*, par Gringore, écrite au commencement du XVI[e]. Une seule pièce échappe entièrement à la classification que

nous avons proposée ; c'est la *Destruction de Troie*, par Jacques Millet, pièce toute profane et même païenne, traduite des récits légendaires à travers lesquels le moyen âge lisait Homère. Cette pièce, caprice assez heureux d'ailleurs, d'un jeune légiste lettré, est un accident sans portée, tout exceptionnel dans l'histoire de notre théâtre avant la Renaissance. Elle fut très goûtée, très répandue ; le nombre des manuscrits, celui des éditions imprimées le prouvent ; mais il nous paraît fort douteux qu'elle ait été jamais représentée. Le peuple ignorant, qui formait le gros des spectateurs, habitué à ses histoires familières de la Bible ou des légendes pieuses, n'aurait trouvé aucun plaisir à voir se dérouler les hauts faits de ces héros, inconnus de lui, Hector ou Priam, Achille ou Agamemnon. Encore faut-il ajouter que l'antiquité fidèlement dépeinte eût bien davantage effarouché le public ; mais elle n'apparaissait jamais sur la scène ou dans les romans que travestie, avec le costume et avec les mœurs du xv[e] siècle.

CHAPITRE VII

LA COMPOSITION DANS LES MYSTÈRES.

Trois choses caractérisent un mystère entre toutes les œuvres dramatiques, outre ce choix du sujet puisé presque exclusivement dans l'histoire ecclésiastique. Ce sont : l'emploi constant du merveilleux; la multiplicité des lieux où l'action est placée; la longue durée du temps qu'elle embrasse.

La règle des vingt-quatre heures n'était pas encore inventée. Le drame embrassait une année, dix années, un siècle, mille ans, quatre mille ans (comme fait le mystère du Vieux Testament).

L'unité de lieu n'était pas connue davantage; l'action se transportait cent fois, pendant la durée d'un mystère, d'un lieu à l'autre, sans sortir de la même enceinte, par une disposition de la mise en scène que nous expliquerons plus loin.

Enfin le merveilleux n'était pas seulement admis dans ce théâtre, comme il l'est dans le nôtre, à titre d'incident, d'élément accessoire, ou de moyen de dénouement. Il en est le fond principal et le principal ressort. Tout y est merveilleux, miraculeux, surnaturel. Car le ciel et l'enfer, représentés sur la scène, et d'une façon permanente, ne cessent de se mêler aux drames de la terre; et le fond de tout mystère est toujours la destinée d'une âme humaine, ou de l'humanité tout entière, que le démon dispute à Dieu.

Quelques traits secondaires complètent cette physionomie générale et commune du mystère : c'est l'immensité de la scène où il se déroule; c'est le nombre infini des personnages : il va parfois jusqu'à cinq cents, non compris la foule des figurants; c'est la prodigieuse longueur du drame : il y a des

mystères de soixante mille vers, dont la représentation durait quarante jours; c'est surtout le mélange perpétuel du comique et même du bouffon avec le tragique. Dans ces drames singuliers, le poète a voulu copier la vie humaine où si souvent l'éclat de rire interrompt les larmes. Étrange théâtre! à la fois le plus idéal de tous par la prodigieuse complaisance qu'il demande à l'imagination et à la crédulité des spectateurs; et le plus réel, par la fidélité scrupuleuse et souvent servile avec laquelle il s'astreint à reproduire jusque dans les plus humbles détails toutes les scènes de notre existence[1]. La foule qui contemplait ce spectacle se revoyait elle-même sur la scène, et nous pouvons la retrouver dans la pièce avec l'incohérence et la variété des situations et des passions, qui fait que la société du xv° siècle y est dépeinte tout entière.

Dans le jugement trop sévère qu'il a porté contre le théâtre français du moyen âge, Sainte-Beuve dit que ce qui manque le plus aux auteurs des mystères, c'est l'art de construire leurs drames. Ce qu'on appelle en langage du métier, la *charpente*, leur fait absolument défaut.

Ce reproche est juste, si l'on demande au théâtre du moyen âge d'appliquer des principes dramatiques auxquels il n'a jamais pensé. Qu'il soit inférieur au théâtre moderne, pour cette ignorance de l'art séduisant de construire un plan dramatique, et de combiner avec force tous les ressorts d'une action, cela est certain; mais il faut au moins ajouter que les auteurs des mystères avaient compris le drame d'une façon toute différente de celle qui prévaut aujourd'hui.

Dans le théâtre classique, le drame est un problème moral et abstrait à débattre et à résoudre. Une scène restreinte, sans décoration, quatre ou cinq personnages, une action réduite à quelques allées et venues, de longs discours alternant avec

1. Le mystère exista en même temps dans toute l'Europe, et offrit partout à peu près les mêmes caractères, employa les mêmes moyens dramatiques, traita les mêmes sujets. En Angleterre, le détail *réaliste*, étranger à l'histoire sacrée, puisé dans la vie journalière, fut développé avec plus de complaisance et plus d'abondance encore qu'en France. V. Jusserand, *le Théâtre en Angleterre, etc.*, p. 90-100.

des dialogues vifs et passionnés, suffisent aux conditions du drame ainsi conçu.

Dans le théâtre du moyen âge, le drame est surtout un spectacle animé et mouvant. La scène est immense et variée; les personnages sont souvent cent ou deux cents; les événements foisonnent; les vers ne sont que pour annoncer l'action et non la remplacer.

Il en résulte que le théâtre classique noue une action restreinte, et que le théâtre des mystères déroule une action étendue. Dans l'un, les scènes s'appellent et pour ainsi dire s'engendrent l'une l'autre. Dans le théâtre du moyen âge, elles se succèdent. Le lien n'est pas dans le style; il est dans l'événement lui-même, et quelquefois il n'est nulle part. En effet le moyen âge, loin d'être persuadé, comme on fait aujourd'hui, qu'un enchaînement logique et naturel doive dégager les uns des autres les événements qui s'accomplissent sur le théâtre, était plutôt disposé à les laisser s'y succéder dans l'incohérence où la vie (il faut l'avouer) nous les offre ou du moins paraît souvent nous les offrir. Voilà pourquoi il ne s'est jamais soucié de chercher dans les mystères un plan bien raisonné, bien composé.

L'unité d'un mystère est donc assez flottante et ne repose guère que sur l'unité de l'intérêt qu'inspire le héros principal du drame. C'est l'unité du roman de *Gil Blas* ou de *Don Quichotte;* si l'on veut, c'est l'unité d'une vie humaine, variée, traversée par mille incidents contradictoires.

Au reste, un mystère forme si peu une œuvre une et simple comme *Cinna* ou comme *Phèdre*, que la plupart des mystères ont pu se rejoindre et se souder entre eux, ou bien se diviser et se morceler au besoin selon le caprice des acteurs ou les circonstances de la représentation. Le manuscrit de Sainte-Geneviève[1] contient cinq mystères qui peuvent se jouer ensemble et n'en former qu'un seul; ou bien l'on en réunissait deux ou trois; les transitions mêmes sont prévues, écrites

1. Voy. notice sur ce ms., t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie de Jésus-Christ.

d'avance, avec les coupures à faire ou à rétablir suivant le cas. Tous les mystères qui composent le Vieux Testament pouvaient se jouer à part, et se jouèrent ainsi le plus souvent. Les *Nativités*, les *Passions*, les *Vengeances*, pouvaient à volonté se rejoindre, se fondre, se séparer. Ainsi s'explique la prodigieuse inégalité de longueur qui existe entre les mystères : tel petit drame, comme celui de saint Étienne[1], qui ne contient que 346 vers, est réellement un fragment d'un mystère en quatre mille vers qui contenait l'histoire des apôtres depuis le martyre de saint Étienne jusqu'à celui de saint Denis. Tandis que d'immenses compilations comme le Vieux Testament, en cinquante mille vers, les Actes des apôtres, en soixante mille vers, et la Passion de 1507, en soixante-dix mille vers, ne furent presque jamais jouées intégralement[2], et formaient réellement une sorte d'encyclopédie dramatique où venaient puiser à loisir les acteurs et même les auteurs, quelquefois plus habiles à imiter qu'à inventer.

Quelquefois il y avait dans la conception d'un mystère une unité réelle et profonde; mais l'immensité de l'œuvre empêchait qu'elle fût sensible, sous l'infinie diversité des incidents et des détails. Prenons pour exemple la célèbre *Passion* d'Arnoul Greban. Quelle tragédie est au fond plus une que celle-là? L'homme déchu par sa faute première, accusé par la Justice et par la Vérité, défendu ou excusé par la Miséricorde et la Paix, sauvé enfin par l'incarnation et la mort de Jésus-Christ : tel en est l'unique sujet; et l'auteur a si bien senti l'unité de son œuvre, qu'il a voulu la terminer par le baiser de paix que les quatre Vertus se donnent l'une à l'autre[3]; témoignant par cette scène où ne manquent ni l'originalité ni la grandeur, que le drame est enfin achevé; que le ciel et la terre, que Dieu et l'homme sont réconciliés. Mais cette idée première et dominante, combien de fois la perd-on de vue, en

1. Voyez t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints.
2. Les *Actes* furent joués d'un bout à l'autre à Bourges, en quarante jours (1536), et ensuite à Paris, ainsi que le *Vieux Testament*. Voy. tome II, *Représentations* — 1536, Bourges, — 1541-2, Paris.
3. *Passion* d'Arnoul Greban, éd. G. Paris, v. 34534 et suiv.

s'égarant dans le détail de cette épopée dialoguée en trente-cinq mille vers, qui, selon notre façon de diviser les pièces de théâtre, renfermerait cinq ou six cents scènes.

La plupart des mystères s'ouvrent par un prologue. Le prologue était débité par un acteur spécial, qui fut parfois l'auteur ou l'arrangeur du texte; quand il paraît avec cette qualité, on le désigne par ce nom, l'*acteur*, c'est-à-dire l'auteur. Il prenait aussi le nom de *protocolle* ou *portocolle;* ce mot, qui désignait proprement le registre où le texte était écrit, s'est dit jusqu'au XVIIe siècle avec le sens de souffleur. Mais le prologue fut dit aussi quelquefois par le *meneur du jeu*, que nous appelons régisseur; ailleurs par des *messagers*.

L'objet du prologue est multiple. En général l'auteur se propose d'annoncer le sujet qu'il va traiter et d'en résumer d'avance les péripéties principales. Le théâtre du moyen âge ignore l'art des surprises, des dénouements inattendus, de l'intérêt longtemps suspendu et habilement ménagé. Il dédaigne ces moyens d'émouvoir, dont le théâtre moderne a abusé. Beaucoup de prologues sont en outre de vrais sermons, des sermons avec texte et *Ave Maria*[1]; voici le début du prologue qui commence le mystère de saint Étienne[2]:

> Dieu, Pere et Filz et saint Esperit,
> Sauve et gart ceste compaignie !
> Vous savez qu'onques ne perit
> Qui servist la vierge Marie;
> Car grand joye a, et grant delit
> Quant de bon cuer on la deprie.
> Sy pry que chascun s'umilit,
> En disant une *Ave Marie.*

Cy dict a genous : *Ave Maria.*

Le prologue se termine souvent par une invitation que celui qui le débitait adressait aux acteurs pour qu'ils eussent à com-

1. Les sermons rimés en langue vulgaire ne sont point rares, même en dehors du théâtre, voyez *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 250-256.
2. Voyez t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints.

mencer. D'ordinaire il interpellait directement celui qui devait parler le premier :

> Jehan, venez vous advancer,
> De vostre sermon commancer[1].

Là-dessus Jean-Baptiste commençait : *Penitenciam agite*, etc.

Un objet important du prologue, c'était d'obtenir le silence de cette foule nombreuse et mal policée qui assistait aux mystères. L'auteur s'y prenait de toutes les façons pour arriver à cette fin, qu'on se tût et qu'on écoutât : il mêlait les promesses aux menaces :

> Mais gardez comment qu'il en voyse,
> Que vous ne facez point de noise,
> Car noise peut estre, on le sçait,
> Cause de mal, et vous seroit
> En la fin le cas dangereux,
> Et se d'aventure en nos jeux
> Quelqu'un s'ennuye ou se travaille,
> Je luy conseille qu'il s'en aille,
> Et laisse les aultres en paix[2].

Est-il donc si difficile de faire silence? Après tout,

> Chacun n'a que sa bouche a taire,

comme dit sagement un vers plusieurs fois répété dans les prologues.

Rien n'y faisait, et souvent, le prologue achevé, l'action engagée, les personnages du drame étaient obligés d'implorer encore le silence. Saint Pierre, dans le mystère de saint Étienne, parle ainsi :

> Doulces gens, un pou de silence...

1. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 10042-3.
2. V. t. II, *Analyses*, *Résurrection* de Jean Michel.

Et plus loin :

Doulces gens, un pou escoutez
Pesiblement, sans noise faire :
Mains de paine arez, ne doubtez,
S'il vous plaist a .I. pou vous taire,
Que se vous l'un l'autre boutez
Ou faictes ennuy et contraire.
Or vous seez et acoutez
Et oiez sen que vueil retraire[1].

Ce n'était pas assez de ces bonnes paroles : quelquefois le sermon prodiguait les bénédictions à qui voudrait bien se taire :

Benoist soit il qui se tera,
Et je pry Dieu que pardonner
Vueille a celluy qui pais fera,
Ses pechiez...

Quand tous les moyens échouaient, quand les spectateurs continuaient à rire, à causer, à *se bouter* les uns les autres, on avait encore en réserve certains procédés ingénieux pour ne pas engager l'action avant que le silence fût rétabli. Dans la *Passion* de Jean Michel, au commencement de la deuxième journée, on lit cette note : « Fille de la Cananée pourra commencer la journée en parlant comme une démoniacle jusqu'à ce que bonne silence fust faicte. » De cette façon du moins, les spectateurs de bonne volonté qui auraient voulu ne rien perdre du texte, en perdaient le moins possible.

Nous avons dit déjà que les mystères sont très variés de longueur; le plus court (*saint Étienne*) a 346 vers; mais ce n'est qu'un fragment qu'on pouvait aussi bien jouer à part ou réunir à d'autres. Le plus long mystère qui ait été joué de suite intégralement est celui des Actes des apôtres en 61 908 vers. La Passion *cyclique* de 1507, en six journées, dépasse encore ce chiffre, mais il n'est pas sûr qu'elle ait été

1. Voyez t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints.

jouée de suite intégralement. Le Vieux Testament n'atteint pas tout à fait, croyons-nous, 50 000 vers. Mises bout à bout, les trois parties de cette énorme encyclopédie dramatique de la foi catholique atteignent 180 000 vers, qui sont, il est vrai, de huit syllabes pour la plupart, mais équivalent encore à 120 000 alexandrins (soixante-six fois l'étendue de *Polyeucte* ou d'*Athalie*).

Quoique la division par actes et par scènes fût inconnue, il fallait bien partager en quelque façon ces poèmes immenses.

La division ordinaire du mystère est en journées; chaque journée représentant (en principe) ce que les acteurs pouvaient dire et les spectateurs entendre en un jour. Mais cette mesure ne fut pas toujours observée; et sans doute il fallut quelquefois subdiviser des journées dont la représentation aurait duré bien au delà d'un jour. Ainsi l'immense Passion de 1507 n'est partagée qu'en six journées, et renferme cependant près de 70 000 vers. Il est, sinon impossible, au moins très improbable qu'on ait jamais joué près de 12 000 vers dans un seul jour.

Le plus souvent la représentation durait, sans désemparer, plusieurs jours de suite; d'autres fois on laissait un plus grand intervalle entre les représentations. Ainsi, au commencement de la quatrième journée de Greban[1], on lit :

> Et ce fut ce que vous monstrasmes,
> Le dernier jour que nous jouasmes,
> Joyeusement unis ensamble.

La troisième journée se terminait ainsi :

> Cy finerons la passion
> Que par grant occupacion
> Avons par devant vous monstree.
> Dimanche avons intencion
> Que de sa resurreccion
> Partie vous soit demonstree.

D'autres fois on joua deux journées d'un mystère en un

1. V. 27492-4. (édit. G. Paris).

seul jour. Ainsi le *mystère de saint Martin*, par Andrieu de la Vigne, est en six journées, mais fut joué en trois jours à Seurre, en 1496. On jouait une journée le matin, une autre après midi. Beaucoup de mystères durent être représentés de cette façon; car on trouve souvent l'indication ainsi conçue d'un entr'acte, ou suspension du jeu : « Pause pour aller disner[1]. » Quelquefois même l'auteur jugeait piquant d'envoyer dîner à ce moment ses personnages, en même temps que les spectateurs. C'est ce qui arrive dans la *Résurrection*, de Jean Michel, dans la *Destruction de Troie*.

> Allons chez le premier
> Ou hostelier ou tavernier,
> Qui aura de bon vin a vendre,
> Des pois, du lart et du pain tendre,
> Et nous y disnons bien et fort.

« Ici est la fin de la seconde journée et il est a noter que l'aveugle et son varlet vont faisant maniere d'aller boire, et consequemment tout le monde se doit departir. » (*Résurrection* de Jean Michel.)

Quelquefois l'intervalle des deux demi-journées se bornait à un simple *entr'acte;* les spectateurs ne quittaient pas le théâtre, de peur de perdre leur place; ils se contentaient de manger à la hâte les provisions qu'ils avaient apportées. C'est ainsi que le héraut Paris, dans le *mystère de saint Louis* (du xve siècle), termine la première demi-journée en disant au public :

> Seigneurs et dames, qui ara
> La bouteille gente et jolye,
> De bon vin de Beaulne remplye,
> Et viande consequamment,
> S'y repaisse legierement.
> Car les compaignons reposer
> Se vellent .I. peu et aisier
> Pour boire, c'est la voye plus seure;

1. *Mystère de l'Assomption*. Ici il y a une *pause*, sans division marquée de *journées*.

Et dedens ugne demye heure,
On commencera de plus belle
Quelque autre matiere nouvelle
Qui vous plaira plus en verté,
Que celle qui faite a esté.
Buvez, mangez, desjunez vous,
Je vous pry pour les joueurs tous,
Car pas ne ferons grant espace,
Et ne bouge nul de sa place
Car vous n'atendrez que .I. tantet.
— Menestrier jouez ung motet.

Ce dernier vers nous montre que la musique était chargée, comme aujourd'hui dans certains théâtres, d'abréger la durée des entr'actes, et de faire prendre patience au public.

De même que chaque journée s'ouvre ordinairement par un prologue, elle se termine le plus souvent par un épilogue; et quelquefois le moyen âge s'embrouillait dans ces termes tirés du grec; on appelait l'épilogue *prologue final*, et le vrai prologue s'en distinguait par le nom de *prologue capital.*

L'épilogue sert à résumer la journée qu'on vient de voir, à annoncer la suivante, à presser les spectateurs de revenir assister au mystère.

Ceulx qui de Jesus vouldront voir
Jouer le resuscitement,
Si reviennent cy vistement
Demain le matin, car pour l'eure
Plus ne ferons cy de demeure,
Ne de mystere pour ce jour,
Mais nous en alons sans sejour.
(*Résurrection* de Jean Michel.)

Voici l'épilogue de la première journée de la *Vengeance de Jésus-Christ :*

Seigneurs, devant que le jour faille,
Trouver fault moyen d'eschapper
D'icy pour s'en aller souper.
... S'il vous plaist vous retournerez

Tous et toutes veoir le mystere...
Venés y tous, n'y faillés mye.

A la fin de la seconde journée :

Demain, nous monstrerons comment
Fut Hierusalem assaillye,
Et destruicte totallement.
Venés y, et ne faillés mye.

Dans le *mystère de saint Didier*, à la fin de la première journée :

Lengres aura demain la guerre
Et Didier la mort recepvra,
Le bourreau cherra mort a terre
Et Croscus desconfit sera.

L'épilogue final du mystère était souvent un sermon ; ce sermon est prononcé, dans la *Résurrection* de Jean Michel, par « le meneur du jeu ou ung predicateur, lequel on veult ». S'agit-il ici d'un véritable prédicateur, ou d'un acteur habillé en prédicateur, au lieu d'être habillé en *prologueur*, *protocole*, *meneur du jeu?* Nous penchons vers la seconde hypothèse; à défaut de témoignages formels, explicites, nous croirons difficilement que le prêtre ait pris part, en tant que prêtre, à la représentation des mystères, en dehors de l'église.

L'épilogue final renferme aussi quelquefois des remerciements adressés à tous ceux qui ont bien voulu assister à la représentation, nobles, clergé, populaire.

Humblement nous remercion
Tous seigneurs de religion,
D'eglise, ou autre dignité,
Du commun aussi l'union,
D'avoir representation
Faicte icy par benignité;
Supplians en humilité
Que la povre capacité
De nous, soit par vous supportée [1].

1. Voy. t. II, *Analyses. Nativité et Incarnation de Notre-Seigneur*, jouée à Rouen, en 1474.

Dans le *miracle de saint Nicolas*, chaque personnage, pour conclure la pièce, débite tour à tour un couplet final, comme dans *le Mariage de Figaro*.

LE PREVOST.

Ainsi soit par sa saincte grace
Et si bien vivre par compas
Qu'en paradis tous ayons place,
Des merites sainct Nicolas.

L'ADVOCAT.

Pour avoir ung bon advocat,
Qui peut chasse bien nostre cas,
Prenons apoinctement d'estat
Des merites sainct Nicolas.

Le *greffier*, le *crestien*, le *juif*, *Mathatiel*, le *premier sergent*, le *second sergent*, le *chartier*, disent chacun leur couplet, qui se termine par le même refrain. Puis le *crestien* conclut la pièce ainsi :

Des merites sainct Nicolas
Prions toute la compaignie,
Qui prennent en gré nos esbatz
Et soustenez la confrarie.

Une disposition analogue se remarque à la fin de la *Passion* d'Arnoul Greban. Après la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, la pièce finit par vingt-huit couplets de six vers que débitent vingt-sept personnages, chacun disant un couplet, sauf Notre-Dame, qui en dit deux. A la suite de ces couplets vient la *moralité finable*, qui se passait au paradis et formait l'épilogue du drame.

De quelque façon que se termine un mystère, les derniers mots sont toujours une exhortation à prier; le plus souvent le dernier vers est : Chantons *Te Deum laudamus;* et il est

1. *Passion* d'Arnoul Greban, édit. G. Paris, v. 33902-34069.

possible que les acteurs unis aux spectateurs entonnassent alors les premières phrases au moins du *Te Deum*. Dans l'histoire des représentations, l'on verra que souvent même ils quittèrent le théâtre après le jeu, pour aller ensemble rendre grâces à Dieu dans quelque église, où le *salut* était donné en leur honneur.

Ainsi, tout mêlé qu'il fût d'éléments très profanes, le mystère s'enchâssait encore, pour ainsi dire, dans un cadre tout religieux. Le merveilleux chrétien dont il était imprégné préparait les spectateurs et les acteurs à passer sans étonnement du théâtre, où ils laissaient Dieu, à l'église, où ils le retrouvaient.

Remarquons cependant que le surnaturel n'est pas répandu dans tous les mystères avec la même profusion. Le plus souvent, il est vrai, les trois mondes, le ciel, la terre et l'enfer, s'y mêlent l'un à l'autre avec une facilité qui, même une fois la donnée miraculeuse admise et acceptée, ne laisse pas que de nous surprendre un peu. Mais ailleurs l'intervention du paradis, celle des démons même est plus discrète; il en est ainsi dans le petit nombre de mystères qu'on peut appeler historiques, parce qu'ils renferment une notable portion de faits authentiques et réels; comme le *mystère du siège d'Orléans*. Un instinct juste avait fait sentir au poète que le mélange d'événements contemporains et d'intervention surnaturelle aurait choqué les spectateurs. Nous ne connaissons qu'un seul mystère, celui de saint Louis, par Gringore, d'où le surnaturel soit presque absolument écarté[1]. L'intention de faire une œuvre purement historique y est évidente; et la mise en scène ordinaire des mystères avait dû s'en trouver modifiée. Il n'y avait probablement pas de *paradis;* Dieu ne devait point assister à une pièce où le ciel n'avait point de part.

L'intervention de Dieu, de la vierge Marie, des saints, des anges, des démons n'était point d'ailleurs le seul élément merveilleux ou surnaturel employé dans les mystères.

1. Sauf dans le neuvième livre, où des guérisons miraculeuses s'accomplissent sur la tombe de saint Louis.

A côté des personnages célestes ou infernaux, des personnages abstraits s'introduisirent ; non pas dès l'origine du genre, mais à la longue, et par un certain mélange qui commença de s'établir entre le mystère et la moralité, et qui rend parfois assez indistinctes les limites des deux genres. Ainsi *le bien avisé et le mal avisé* est intitulé *mystère*, et réellement appartient aux moralités par le sujet, qui n'a rien d'historique ni de légendaire; par les personnages, qui sont tous allégoriques. Au contraire la *Vendition de Joseph*, intitulée *moralité*, est si bien un mystère qu'elle n'est qu'un fragment détaché du mystère du Vieux Testament[1].

D'ailleurs, comme nous le disions, de véritables mystères ont admis quelquefois des personnages abstraits. Quelques-uns ont joué dès l'origine un rôle important dans notre théâtre : ainsi les quatre vertus du *Procès de Paradis*, *Justice* et *Paix*, *Vérité* et *Miséricorde*, nées d'une personnification hardie d'une allégorie du Psalmiste. Nul procédé de composition n'est plus habituel au moyen âge que celui qui consiste à incarner ainsi les idées abstraites. Voici *Force-de-Courage* qui soutient saint Fiacre devant la tentation. Voici, dans l'*Institution des Freres prescheurs*, *Obstination* avec *Heresie;* puis l'*Eglise*, *Noblesse* et *Labour*, tous personnages qui jouent si souvent leur rôle dans les moralités. Le mystère perdu des *Trois Doms* mettait en scène *Soulas humain*, *Grace divine* et *Confort divin*. *Chevallerie*, *Bon Conseil*, *Popullaire* remplissent dans le *saint Louis* de Gringore un rôle analogue à celui que tient le Chœur dans la tragédie antique, et *Oultraige* y personnifie l'inimitié de Frédéric Barberousse et des Sarrasins.

La notion des temps et des siècles semble perdue dans les mystères. L'anachronisme y fleurit avec une naïveté qui ne peut pas toujours s'expliquer par l'ignorance.

Dans la *Nativité* du manuscrit de la bibliothèque Sainte-Geneviève[2], l'empereur Auguste se fait interpréter *en roman*

1. Ces fausses qualifications pouvant être attribuées aux scribes, éditeurs, imprimeurs, nous ne les avons pas respectées toutes les fois que l'erreur est évidente.

2. Voy. notice sur ce ms., t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie de Jésus-Christ.

une inscription latine; le roi Jean en eût fait autant. Saint Paul (dans les *miracles de sainte Geneviève*) prédit la gloire de l'université de Paris et de ses étudiants

> Tant reguliers que seculiers,
> Qui la foy monteplieront,
> Prescheront et enseigneront.

Il est vrai, c'est là moins un anachronisme qu'une flatterie envers une puissance du temps. Mais dans la *Vie de sainte Barbe*, on voit cette jeune sainte étudier Boccace sous Maximien ; elle est gardée par deux « pucelles » qui jouent au « trente-et-un ». Dans le *mystère de saint Quentin*, Dioclétien a déjà une artillerie complète. Dans le *mystère de saint Didier*, on attaque Langres, au ve siècle, avec des « bastons a feu ». Les grands feudataires du pays de Langres au xve siècle fleurissent déjà dans ce mystère mille années plus tôt; d'ailleurs les mêmes jouent aussi leur rôle dans la dernière journée, laquelle se passe au xive siècle.

Il va sans dire que dans tous nos mystères, comme dans nos chansons de geste, les païens sont musulmans, et les musulmans païens. Les deux religions sont entièrement confondues. Arnoul Greban, *bachelier en théologie*, fait dix fois invoquer Mahomet par des Romains du temps d'Auguste ou de Tibère. Le même auteur attribue à Hérode l'usage d'entretenir des fous à sa cour : quand ce roi fait revêtir Jésus d'une robe blanche par dérision, il dit à quelque officier :

> Prens l'habillement
> D'un de mes sos, le plus cornu,
> Et le metz dessus son corps nu [1].

Cependant Arnoul Greban était, à n'en pas douter, un homme instruit. La plupart de ces inepties doivent être attribuées, non à l'ignorance des auteurs, mais à leur complète in-

1. *Passion* de Greban, éd. G. Paris, v. 22398. Voy. aussi 4339-4443, 6086 21541, etc.

différence, quant à la vérité des temps et des lieux; le public ne s'en souciait pas plus qu'eux, ou plutôt il aimait et goûtait fort ces anachronismes, qui consistaient presque toujours à prêter à tous les lieux et à tous les temps les mœurs, les sentiments, la physionomie, le costume des temps et des lieux où vivaient les auteurs eux-mêmes. Or un public naïf et peu cultivé apporte au théâtre deux tendances, deux aspirations opposées, qui d'abord semblent contradictoires, et cependant sont conciliables. Il aime à voir représenter sous ses yeux des événements extraordinaires, émouvants, pathétiques. Il aime aussi, nous l'avons remarqué déjà, à retrouver dans les personnages qui défilent devant lui, son langage, ses habitudes, ses sentiments, ceux de ses amis, de ses voisins, de tous ceux qu'il fréquente et connaît le mieux dans la vie réelle et journalière. Le mystère satisfaisait précisément à ce double désir par la grandeur des événements retracés; par la réalité, par la vulgarité même du langage, du costume et de tous les détails d'exécution.

Ainsi c'était un vif plaisir pour les bourgeois de Langres de voir, dans la représentation du mystère de saint Didier, leur ville transportée sur la scène, leurs murailles vantées dans des vers qui venaient flatter leurs oreilles; les dignitaires ecclésiastiques et séculiers qui jouaient un si grand rôle dans leur vie, parlaient et agissaient sous leurs yeux, chacun dans son costume habituel, avec ses titres traditionnels. On peut juger ce genre d'agrément puéril et peu artistique; on ne saurait en nier l'intérêt. Le XVIIe siècle ne l'a point méconnu. Corneille écrivait dans l'examen de *la Galerie du Palais* : « J'ai pris ce titre de *la Galerie du Palais*, parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté (on dirait à présent son *réalisme*) devoit exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ç'a été pour leur plaire plus d'une fois que j'ai fait paroître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile. » Notre temps, qui se montre si charmé (dans le roman, il est vrai, encore plus qu'au théâtre) d'une fidélité servile dans la reproduction des mœurs domestiques et des réalités mes-

quines de la vie, ne peut, sur ce point du moins, faire le procès au moyen âge.

Grâce à cette fidélité dans la peinture des mœurs contemporaines, les mystères conservent, comme documents, une valeur inappréciable, et supérieure, il faut l'avouer, à leur valeur littéraire. Tel mystère (*saint Nicolas*) met en scène toute la procédure d'un jugement et l'exercice du droit d'asile dans les églises. Des tableaux naïfs de la vie domestique, qui manquent dans les chroniqueurs, sont complaisamment retracés dans les mystères. On y voit, mieux que partout ailleurs, comment vivaient ensemble, au moyen âge, les pères avec leurs enfants, les maris avec leurs femmes. Les mœurs qu'on pourrait dire d'exception, y sont aussi fréquemment décrites. Les mendiants, les voleurs, les truands, toute la canaille et toute la *bohême* du moyen âge nous est peinte dans les mystères comme elle ne l'est dans aucune autre œuvre historique ou poétique. L'existence brillante et voluptueuse d'une coquette et d'un homme à la mode nous est décrite jusqu'en ses plus petits détails, où? dans la Passion même, et sous prétexte de nous faire haïr ce qu'on appelait la *mondanité de la Magdeleine*. Il n'est pas jusqu'aux traits particuliers et spéciaux des mœurs de l'époque, qui ne se trouvent indiqués dans les mystères : par exemple le goût chicanier du XVe siècle pour la procédure et ses formes pédantesques s'accuse dans les longs débats, si nombreux dans ces pièces, et où se complaisaient évidemment leurs auteurs ; quelquefois aussi dans des inventions singulières, comme celle d'une procuration en règle délivrée par un notaire infernal, au nom de Lucifer, à un démon envoyé sur la terre avec une mission spéciale (mystère de *l'Assomption*).

Un intérêt assez piquant qu'offre l'étude des mystères, c'est que leurs auteurs (ressemblant par ce côté seul aux tragiques du XVIIIe siècle) ne craignent pas de toucher aux questions philosophiques ou politiques les plus graves de leur temps et de tous les temps[1]. Ils le faisaient avec une liberté qui plus

1. Nous nous garderons cependant de relever dans les mystères, comme ont fait plusieurs critiques, des allusions politiques, probablement imaginaires. Rien

d'une fois pourra nous surprendre. Les dignités sociales étaient jugées par eux sans complaisance; ou s'il y avait quelque complaisance, elle était toute en faveur du peuple et des petits. Les pauvres gens y sont peints en beau; la noblesse et le clergé y sont traités sévèrement. Le poète songeait déjà à se concilier le *parterre*, comme nous dirions; le théâtre était déjà démocratique. Si je pouvais supposer que Beaumarchais eût jamais lu un seul mystère, je croirais que Figaro a connu le « rustique » du mystère de Job, et que son fameux monologue est l'écho de ces vers hardis, écrits au XVe siècle, et qui peut-être, aujourd'hui, n'arriveraient pas sans coupures à la scène :

L'on dit que Dieu ne fist onc tort,
Et qu'il fist tout par sapience.
Mais cil qui fist tel ordonnance
N'en devroit pas estre loué.
Tous fusmes de l'arche Noé,
Et cuide selon mon sçavoir
Que chascun homme deust avoir
Autant de bien l'ung comme l'aultre
Ains nous n'avons rien qui soit nostre.
Les grans seigneurs ont tous les biens,
Et le povre peuple n'a riens;
Fors que peine et adversité.
Par mon serment c'est grant pitié!
Ceulx qui ne font nul labourage
Des biens mondains ont l'avantage :
L'or, l'argent, le vin et le pain.
Et nous aultres mourons de faim,
Qui amassons les biens sur terre.
Tout le monde nous mene guerre.

Arnoul Greban, tout chanoine et *privilégié* qu'il était, exprime des idées analogues, et peut-être avec plus d'amertume encore; il fait débiter ces vers par l'*aveugle-né* de l'Évangile (avant le miracle qui le guérit, il est vrai).

Se je feusse ung petit seigneur
Varlès me menassent partout,

ne prouve, par exemple, que l'histoire d'Hérodiade, belle-sœur d'Hérode, fut présentée comme une satire virulente des mœurs d'Isabeau de Bavière, belle-sœur de Louis d'Orléans.

Mès povres gens n'ont point d'escout :
Qui a assés, tout bien l'assault,
Et qui n'a riens, chacun luy tault;
Povres gens ne sont nés de mere
Que pour porter peine et misere;
Quand ilz ont bien, c'est contre droit[1].

On voit que les récriminations les plus violentes contre la société, surtout contre la richesse, sont de tous les temps. Il est seulement vrai de dire qu'au moyen âge, en général, l'expression de ces griefs aboutissait à une conclusion plus résignée, plus chrétienne. Ainsi dans ce couplet, extrait du même mystère de Job, cité plus haut[2], le poète avoue que la terre est un vilain séjour; mais nos péchés, pense-t-il, ne l'ont pas mérité meilleur :

Vous povez bien aujourd'uy veoir
Et clerement appercevoir,
Que sur trestoute cette terre
Generalement avons guerre,
Et pillerie qui ne fine,
Et en plusieurs lieux la famine,
Maladie et adversités,
Avec plusieurs mortalités,
Que souffrons en plusieurs manieres
Tribulacions et miseres
Pour les grans maulx et les pechez
Dont nous fummes tous entaichez.

Les mystères ne sont pas exempts d'un genre d'anachronisme qui devait beaucoup moins charmer leurs naïfs spectateurs : je veux parler des souvenirs antiques et des allusions païennes qui s'y rencontrent si fréquemment dès le xv[e] siècle. Les auteurs des mystères étaient, comme nous verrons, des religieux, des prêtres, des lettrés en un mot, et à cette époque surtout, l'instruction n'allait pas sans pédantisme : ils aimaient à faire parade de leur science aux yeux des ignorants. C'est ainsi que dans le prologue du mystère de *saint Didier*, Aristote est longuement cité; Troie et le Palladion, Jason et

1. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 14148-14155.
2. Voy. t. II, *Analyses*, mystères tirés de l'Ancien Testament.

la Toison d'or sont rappelés plus loin. Dans les *Innocents* de Marguerite d'Angoulême, Dieu parle comme la Fortune, et dit d'Hérode et de son fils :

> En me moquant d'eux fais tourner ma roue.

Qu'on n'accuse pas de ce délire la Renaissance et le XVI[e] siècle. Dans la *Résurrection* de Jean Michel, écrite longtemps avant la naissance de la reine de Navarre, Jésus-Christ cite Orphée à la sainte Vierge, en lui apparaissant au sortir du sépulcre. Il faut remonter au plus haut moyen âge, au temps de la *Chanson de Roland* et des plus anciennes chansons de geste, pour trouver une poésie absolument pure de paganisme. Mais au XV[e] siècle, et même en ce genre essentiellement chrétien des mystères, l'antiquité déjà se montre envahissante. Non seulement s'étale dans les *prologues* ou les *sermons* rimés une érudition facile, puisée dans Aristote, Cicéron, Virgile, Ovide, ou dans les historiens latins [1]; mais çà et là, ce qui est beaucoup plus frappant, le sentiment antique et païen, plus ou moins vif, plus ou moins pur, se fait jour et s'exprime, parfois même avec bonheur. Dans le *Procès de Miséricorde et de Justice* [2] je relève ces vers, empreints d'un naturalisme frappant.

C'est la Terre qui parle :

> ... Au prins temps
> Que ces doulx oyselés chantans
> Sentent l'odeur de la verdure,
> Qui sont muz tant con l'hiver dure..
> Alors arbrisseaux
> O leurs doulx rameaux,
> Plantes, fruitz nouveaulx,
> Herbes a monceaulx
> Prendent a saillir.
> Alors doulx preaulx
> Gracieux et beaulx,
> De fleurs grans et haulx
> Prendent a verdir.

1. Salluste est cité dans le prologue de la 2[e] journée de *Saint Didier*. Dans les *Miracles de sainte Geneviève* des vers antiques sont traduits.

2. Voy. t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie de Jésus-Christ.

Dans les *Actes des Apôtres*, on est surpris de rencontrer une longue description du palais du Sommeil, aussi purement païenne qu'une page des *Métamorphoses*. Nous reproduirons ce morceau, quoique un peu long. Mais il n'est pas connu, et mérite de l'être, non comme belle page dramatique, mais comme une des plus anciennes imitations de l'antique tentées dans notre langue avec quelque bonheur.

Le roi Hérode raconte à la reine sa femme un songe qui lui présage, croit-il, de hautes destinées[1] :

Apres le cours de la doulce vespree,
Que je me feuz esbatu sur la pree,
Et que Phebus en robe purpuree
S'estoit party de sa tente doree
Pour se baigner avec dame Thetis
Dedans la mer qui estoit coulouree
D'inde, de vert de nymphe decoree;
Je m'en entray en ma chambre paree
Qui est du bruyt assez loing separee,
Pour reposer mes espritz sensitifz.
Lors en dormant ravy sans demouree
Feuz sur ung mont en estrange contree,
Ou je ne veis issue ny entree,
Jusques a tant qu'elle me fut monstree
Par l'interprès des proverbes subtilz,
Mercurius, qui de voix asseuree
M'a dict : « Cy est la maison bienheuree
Pour le grant Dieu de sommeil mesuree,
Ou en repos d'eternelle duree,
Regne, en dormant avec ses mille filz.
    Dessoubz ce mont nompareil,
    En très pompeux appareil,
    Gist le grant Dieu de sommeil
    Sur son lict d'anticquité.
    En bas de peur du traveil
    Entrer n'y peult le soleil;
    On n'y voit blanc ni vermeil,
    Tout est plein d'obscurité.
    Car de la concavité
    Naissent en grant quantité

1. *Actes des Apôtres*, t. II, liv. IV 135 vo Vo Ovide, *Métamorphoses*, liv. XI, v. 592, description du palais du Sommeil

Vapeurs, yver et esté,
Brouillars pleins d'humidité.
Car ce Dieu de son conseil
N'ayme point la clareté.
Vulcan en est dejecté
Lui et sa communité.
Non plus fors que du resveil
L'oyseau cresté, qui en debatant l'elle
Au poinct du jour dame Aurora appelle,
Ains que dessus l'emispere s'extolle.
D'abay de chien leans n'est-il nouvelle,
Ne de l'oyseau qui a plus grant cautelle,
Car son jargon saulva le Capitolle.
On n'oit leans une seule parolle,
Ne chant humain, ne muse qui flageolle,
Ne Vulturnus qui par les arbres volle,
A murmurer jamais ne les compelle.
Le dieu se dort dessus sa coette molle;
Silence y est qui le baise et accolle.
Puis a repos qu'elle tient et console
En paresse qui est sempiternelle.
D'une pierre dure
Qui grant chemin dure
Par la region obscure
Naist ung fleuve merveilleux.
Il a tel nature
Que par grant mesure
Faict un doulx murmure
Dessus le gravier pierreux,
Et son doulx et gracieux
Au dieu tenebreux.
Car ce bruyt melodieux
L'endort sans soing et sans cure
Et devant les deux
Portaulx sumptueux.
Croist le pavot savoureux
Qui a sommeiller procure.
De ce palays ou nul autre son n'a,
Car ung seul mot homme ne me sonna,
Mercurius vers le Dieu me mena,
Et d'arrivee
Me feit entrer en la chambre privee,
Qui toute estoit de songes enyvree.
Plus y en eut de diverse livree,

Leans tappiz
Qu'au monde n'a d'ymages ny tappis.
Oncques en champ ne veistes tant d'espis.
Ne Boreas, qui faict les grans despitz,
Pour une fois
Ne feit trembler tant de feuilles aux boys.
Songes y eut de princes et de roys;
Vains sont les ungs, les autres de grant poix,
Car verité
Enclose y est sous une obscurité.
Dedans ce lieu je n'euz gueres esté
Que Morphéus par son habileté
Devant mes yeulx
Feit apparoir hommes jeunes et vieulx,
Qu'a moy assis en throsne glorieux,
Couvert d'un drap de fin or precieux
Resplendissant,
Tous disoient, en mon nom beneyssant :
« Gloire et honneur soit au Roy très puissant ! »

Quelquefois des vers d'Ovide ou de Virgile, exprimant avec éloquence quelque beau lieu commun de morale ou de philosophie, sont traduits dans nos mystères, avec plus ou moins de vigueur. Les deux vers célèbres :

Os homini sublime dedit cœlumque tueri
Jussit et erectos ad sidera tollere vultus

sont traduits dans la passion de Greban et mis dans la bouche de Dieu créant le premier homme[1] :

Or es tu formé pour le mieulx,
Homme, la face vers les cieulx,
Tout droit pour noter et entendre
La region ou tu dois tendre :
C'est ou ciel seul, vers aultre non.

Dans les *Miracles de Sainte Geneviève* le distique fameux :

Principiis obsta; sero medicina paratur
Cum mala per longas invaluere moras

est ainsi traduit :

Plus lesse on le mal prolongier
Et plus est penible a guerir.

1. *Passion* de Greban, éd. G. Paris, v. 557. Voy. la mythologie qu'étale, dans le même mystère, le grand prêtre des Juifs. v. 20 145 et suiv.

Les *bergeries*, qui se rencontrent surtout dans les mystères de la *Nativité*, sont aussi toutes remplies d'une inspiration païenne :

— Les pastourelles chanteront.
— Pastoureaux jetteront œillades.
— Les Nimphes les escouteront
Et les Driades danseront
Avec les gentes Oreades.
— Pan viendra faire ses gambades,
Revenant des Champs Elysees.
Orphéus fera ses sonnades,
Lors Mercure dira ses ballades
Et chansons bien auctorises.
— Bergeres seront oppressees
Soubdainement sous les pastis, etc.

Je m'imagine que la foule des spectateurs devait ouvrir de grands yeux en entendant résonner tous ces noms mythologiques ; ce pédantisme la charmait beaucoup moins que n'auraient voulu les poètes, épris déjà de l'antiquité cent ans avant la Renaissance. Tout indique en effet que nous aurions vu «renaître Hector, Andromaque, Ilion » sur la scène française longtemps avant le XVIe siècle, si le goût déclaré du peuple pour les sujets chrétiens, qui seuls intéressaient son esprit, parce qu'ils touchaient sa foi, n'eût lutté victorieusement contre les tendances déjà païennes de la plupart des poètes.

Après avoir loué dans les mystères un certain art de rendre avec exactitude et vivacité les détails de la vie commune, on voudrait pouvoir ajouter que leurs auteurs y joignaient le talent général de peindre les caractères. Malheureusement il n'en fut rien ; et la partie la plus faible du théâtre que nous étudions fut bien incontestablement ce qu'on nomme aujourd'hui la caractéristique.

On pourrait même avancer, sans beaucoup d'exagération, que, dans les mystères il n'y a point de caractères, du moins individuels. Les personnages sont tout d'une pièce, nécessairement différents entre eux selon la multiplicité des rôles et des professions, mais toujours semblables dans une situation donnée ; sans gradations et sans nuances, sans nul trait per-

sonnel, sans physionomie distincte. Il y a un type de martyr qui convient à tous les martyrs; un type d'apôtre, auquel se rapportent tous les apôtres; un type d'ange ou de démon, qui suffit à peindre tous les démons et tous les anges.

Il semble d'ailleurs que cette uniformité de profils secs, anguleux, impersonnels, défilant sur le théâtre, ne déplaisait pas plus aux spectateurs du moyen âge que la monotonie des sculptures éginétiques n'avait choqué les Grecs, avant la révélation du beau, apportée par Phidias. Autrement quel poète se serait avisé de glorifier dans le même mystère deux héros, deux saints absolument semblables, indistincts, identiques (saint Crépin et saint Crépinien); entre eux l'intérêt se partage, sans qu'on sache auquel il s'adresse, et en se partageant il s'affaiblit.

Dans les mystères, les personnages secondaires et populaires, les valets, les mendiants, les bourreaux, offrent certainement plus de vie et plus de variété que les rôles sérieux et principaux; toutefois si ces rôles jettent sur le fond un peu monotone des drames sacrés une diversité plaisante, on ne peut se dissimuler que l'excessif développement qu'ils ont reçu à partir du XVe siècle, en même temps qu'il charmait le vulgaire, n'a pas peu contribué, au XVIe siècle, à discréditer les mystères aux yeux des hommes plus lettrés, ou plus délicats, ou plus austères; et les discrédite encore aujourd'hui par l'inconcevable abus qui s'y est fait de ce mélange toujours hasardeux du tragique avec le comique, du sublime avec le ridicule.

Mais ce n'était pas tout de vouloir édifier le peuple; il fallait s'en faire écouter, et pour cela l'amuser tout en l'instruisant. Le mystère admit donc le comique, et le bouffon même, et le grotesque; il eut ses valets plaisants, ses bourreaux diseurs de gros mots, ses aveugles chanteurs de gaudrioles. Il fallait bien rire pour faire rire et insinuer la leçon morale sans apporter l'ennui. Cette excuse une fois trouvée, on se permit d'étranges licences. Le but couvrait tout, même l'obscénité; la fin justifia les moyens. Un si singulier mélange nous scandaliserait aujourd'hui, au point de n'amuser personne. Mais la manière d'envisager la religion a beaucoup changé depuis le XVe siècle. La religion aujourd'hui est en dehors de la vie

journalière et vulgaire; elle est plutôt, semble-t-il, le couronnement de l'existence qu'elle n'en est le fond. Autrefois, elle se mêlait à tout, mais aussi tout se mêlait à elle; possédant jusqu'au théâtre, elle devait y subir la farce. Il y a dans l'esprit humain une certaine force de raillerie, une verve comique et gaie qui veut toujours échapper par quelque voie.

Dans beaucoup de mystères, les passages sérieux et les passages comiques se succèdent alternativement avec une régularité curieuse à observer. Dans la troisième journée de la *Résurrection* de Jean Michel, les longs discours que Jésus-Christ adresse à ses apôtres sur la constitution de son Église, sur les dix commandements, sur les sept sacrements, ce catéchisme en vers est interrompu plusieurs fois par des chansons à boire que chantent un aveugle et son varlet. Dans le mystère de *saint Clément*, les sermons du saint sont entremêlés de scènes d'ivrognerie. On pourrait citer cent exemples d'une bigarrure analogue.

Le fond du drame était sérieux; mais dès que l'auteur croyait voir les fronts des spectateurs se plisser, leurs yeux se détourner à l'aventure, leurs bouches s'ouvrir pour bâiller, vite un bouffon sautait sur la scène et réveillait l'attention et la belle humeur. Souvent l'auteur dédaignait de composer ces épisodes burlesques : « On placera ici quelque récit propre à récréer joyeusement l'esprit des auditeurs. » Nous lisons ces mots en marge d'une Nativité jouée à Rouen en 1474[1].

En général les bouffonneries étaient réservées à des personnages spéciaux, tels que les messagers, les *tyrans* (ou bourreaux), les aveugles, les valets, et surtout les *fous* ou *sots*.

L'introduction du fou dans le mystère paraît remonter au milieu du XVe siècle. L'innovation réussit, sans pourtant s'étendre à toutes les pièces; mais le fou a son rôle dans les mystères de *sainte Barbe* (en cinq journées) de *saint Bernard de Menthon*, de *saint Christophe* (par Chevalet), dans la *Passion* de Troyes, dans les mystères de *saint Didier* et de *saint Sébastien*, etc. Dans ce dernier mystère, le rôle du fou

1. Voy. aux *Analyses*, mystères renfermant une partie de l'histoire de Jésus-Christ. « Quævis narratio ad jocunde sublevandum animos audientium. »

est écrit d'une autre main dans le manuscrit, et probablement par un autre auteur; car la censure donna son approbation au reste de la pièce, sous réserve d'examiner plus tard le rôle du fou, qui n'était pas encore écrit. Dans la *Passion* de Troyes (sauf la première journée), dans *Sainte Barbe*, le personnage du fou est indiqué, mais son rôle n'est pas écrit, et peut-être ne le fut jamais. « *Stultus loquitur,* » est-il inscrit en marge : le fou parle. Mais on ne sait ce qu'il disait. Peut-être improvisait-il, en variant ses plaisanteries de façon à saisir l'*actualité* du jour, comme on dirait à présent, et à censurer précisément les mœurs et les ridicules du temps et du lieu où la pièce était représentée. Les allusions de ce genre, qu'on trouve dans plusieurs mystères, ne sont pas toujours faciles à comprendre.

En général les rôles de fou sont d'une licence et d'une crudité que les farces même ne dépassaient point. Il faut avouer d'ailleurs que le mystère ne se refusait aucune liberté, et que l'obscénité des paroles n'était même pas la seule qui s'y étalât. Du moins les yeux des spectateurs, tout aussi bien que leurs oreilles, supportaient beaucoup de choses que nous ne supporterions pas aujourd'hui, tout corrompus que nous nous croyions. Nous montrerons plus loin, en traitant de la mise en scène, comment le moyen âge, par un contraste bizarre avec nos mœurs actuelles, tout en habillant ses statues et ses tableaux, déshabillait volontiers ses acteurs, et peut-être les exhibait quelquefois dans un état de nudité complète. Les mystères *sans paroles* figurés aux entrées des rois, admettaient de bien étranges tableaux vivants. Les processions même jouissaient d'incroyables licences, ou témoignaient d'une incroyable candeur[1].

Les fous dans nos mystères n'étaient pas tout seuls chargés d'exciter le rire. Les aveugles sont aussi, dans ces pièces, de joyeux camarades, auxquels revient le soin d'égayer les spectateurs. Dans la *Résurrection* de Jean Michel, l'aveugle a un rôle considérable et assez plaisant; il chante avec son *var-*

1. Voy. ch. XII, la *mise en scène*.

let des chansons joliment rimées. Dans *Saint Bernard de Menthon*, un aveugle-né est guéri en invoquant les reliques des saints. Son *varlet*, devenu inutile, réclame ses gages : « Mon ami, dit gravement le maître, je ne sais qui tu es : je ne t'ai jamais vu. » Dans le mystère de *saint Martin* (à 53 personnages), un aveugle, un boiteux, guéris malgré eux par le passage des reliques du saint, se lamentent plaisamment sur la perte d'une infirmité qui leur permettait de vivre sans rien faire. Dans un autre mystère de *saint Martin*, par Andrieu de la Vigne, la même invention plaisante est le sujet d'une moralité distincte qu'on jouait après le mystère. Une observation que suggère l'étude des mystères et que confirmera celle des farces, c'est que certains moyens comiques semblent impérissables, et se transmettent de siècle en siècle à travers les métamorphoses de la littérature et du théâtre. Ainsi, dans le *Saint Christophe* de Chevalet, le fou feint de chercher à imiter les exploits du géant chrétien; comme nous voyons encore le clown égayer la foule en s'efforçant de répéter les tours de force d'un gymnaste. Dans la même pièce, une suite de quiproquos échangés entre un messager et un paysan[1] semble imitée d'un fabliau dit du *Jongleur d'Ély;* ces quiproquos se retrouvent dans le *Pédant Joué* de Cyrano de Bergerac, d'où ils ont passé dans le *Dépit amoureux* de Molière (acte I,

1. Ces quiproquos entre messagers et laboureurs sont traditionnels dans le théâtre des mystères. Voy. *Mystère de saint Clément, de sainte Marguerite.*

1. Sur le dit du *Jongleur d'Ély*, voy. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, et Magnin, *Marionnettes*, p. 178. La *Riote del monde*, en prose, a servi de type au *Jongleur d'Ély*. Le *Jongleur d'Ély* a été publié par Montaiglon, *Recueil général des fabliaux*, t. II, p. 243.

— Où vas-tu. — Je veis de là.
— Dont viens-tu? — Je viens de sà.
— Dont estez vus? Ditez saunz gyle.
— Sire, je su de nostre vile.
— Où est vostre vile, daunz jogler?
— Sire, entour le moster.
— Où est le moster, bel amy?
— Sire, en la vile de Ely.
— Où est Ely qy siet?
— Sire, sur l'ewe estiet.
— Quei est l'eve apelé por amours?
— L'on ne l'apele pas, eynz vient tousjours.

sc. IV). « Il n'y a point là plagiat, mais appropriation successive d'une plaisanterie traditionnelle, » comme dit avec raison M. E. Fournier, qui la suit de chute en chute jusqu'au théâtre de Séraphin[1]. Chevalet la présente ainsi :

SAUTEREAU.

Hau bon homme.

LANDUREAU.

Il n'y est pas.

SAUTEREAU.

Ou va ce chemyn, mon amy?

LANDUREAU.

Il ne va ne pas ne demy,
Oncques il n'ala nulle part.

SAUTEREAU.

Mais ou tire il?

LANDUREAU.

Il n'a point d'arc
Ni de flesche.

SAUTEREAU.

Quelle resverie!
Est ce le chemin de Surie?

LANDUREAU.

Nenny, c'est le chemin publicque.

SAUTEREAU.

Voicy ung propos bien oblicque.
Que broulles tu le parchemyn?
Dis moy, qui suyvroit le chemin,
Ou yroit on?

LANDUREAU.

Par mon serment,
Si le chemyn alloit devant,
Vous le suyvriez bien une espace,
Mais il ne bouge de sa place
Pas pour telz gens comme vous estes.

Dans ce même mystère on voit aussi un paysan battre sa

1. *Chansons de Gaultier Garguille*, p. xxv.

femme et celle-ci se fâcher lorsqu'on veut empêcher son mari de la battre; mari et femme se réunissent pour rosser l'importun. Est-ce là l'origine d'une scène bien connue du *Médecin malgré lui?*

Plusieurs fois la pièce comique proprement dite, la farce, s'est introduite dans le mystère, et on lui a fait sa place, entre deux journées du drame religieux, pour que celui-ci *fût moins fade*, est-il dit franchement dans les *Miracles de sainte Geneviève*. En 1496, à Seurre, on se contenta de jouer avant le mystère, une farce, mais quelle farce! la plus licencieuse de notre ancien théâtre. Ce qui n'empêcha pas les acteurs au sortir de la farce, d'aller entendre fort dévotement le *salut* pour obtenir du Ciel un beau temps.

En 1447, on joua à Dijon le mystère de *saint Éloi*, qui est perdu; une farce fut intercalée dans le mystère.

De même une farce est intercalée dans le mystère de *saint Fiacre;* et quoique cette farce n'ait, quant au sujet, aucun rapport avec le mystère, le dernier vers de la première journée du mystère rime avec le premier vers de la farce; et le dernier vers de la farce avec le premier vers de la seconde journée du mystère; comme pour rendre indissolubles deux œuvres d'un caractère si différent.

Un autre acteur volontiers comique et même bouffon, dans les mystères, c'est le diable. Les diables dans ce théâtre jouent un personnage bien difficile à définir et même à comprendre; ce personnage, ils l'ont joué d'ailleurs dans toute la vie du moyen âge. Ils font rire et ils font peur. On les bafoue et on les craint. C'est l'éternel vaincu, toujours renaissant de sa honte et de sa défaite pour recommencer contre l'homme une lutte interminable. On se venge, en le bernant, de la haine et de l'effroi réel qu'il inspire; mais on rit de lui, comme un enfant peureux, dans l'obscurité, rit des fantômes en tremblant de peur. Le populaire s'égayait à voir leurs cornes hideuses, leurs faces noires, leurs pieds fourchus; mais il croyait pourtant sentir derrière lui Lucifer qui l'épiait, attendant l'heure favorable d'un gros péché pour le tirer en enfer.

Le diable est donc quelquefois sérieux dans les mystères. Nous dirons plus : il est quelquefois tragique. Arnoul Greban dans sa *Passion* a réussi à exprimer admirablement le désespoir sans repentir de Lucifer, le grand damné.

SATHAN.

Lucifer, roy des ennemys,
Vous hurlez comme ung lou famis,
Quand vous voulez chanter ou rire.

LUCIFER.

Ha, Sathan, Dieu te puist maudire !
Quand est de mes ris et mes chans,
Ilz sont malheureux et meschans.
Ma noblesse et ma grand beaulté
Est tournee en difformité :
Mon chant en lamentacion,
Mon ris en desolacion,
Ma lumiere en tenebre umbrage,
Ma gloire en douloureuse rage,
Ma joie en incurable dueil;
Ne demeure que mon orgueil
Qui ne m'est mué, ne changé,
Depuis le jour que fus forgé
Lassus au pardurable empire,
Sinon que toujours il empire
Sans soy diminuer en rien.

La même scène se termine par cette « chanson » que tous les démons « hurlent » ensemble : et dont l'accent respire une singulière poésie :

La dure mort eternelle,
C'est la chançon des dampnés.
Bien nous tient a sa cordelle
La dure mort eternelle.
Nous l'avons desservy telle
Et a luy sommes donnés;
La dure mort eternelle
C'est la chançon des dampnés[1].

Tel est le diable tragique; mais plus souvent le diable est

1. Greban, *Passion*; édit. G. Paris, v. 3723-3741, et 3852-3859.

burlesque et ridicule, maltraité et berné par tous, par Dieu, par les hommes, et même par ses camarades. Dans la *Passion* de Greban, Satan confesse lui-même sa risible impuissance et gémit sur son rôle de battu qui paie l'amende :

> Je ne sçay que c'est de mon fait
> Ne quel deable me contredit.
> Je suis le deable plus maudit
> Qui soit es infernaulx abismes :
> Je faulx a tous mes sillogismes ;
> Pourchasser ne sçay trahison
> Qui puist venir a meurison ;
> Je vois, je tourne, je tempeste,
> Je me romps le groing et la teste,
> Et si ne fais chose qui vaille.

Voilà le diable comique. Était-ce aussi pour faire rire les spectateurs qu'on montrait les démons, quand une bataille avait jonché la scène de cadavres, accourant avec des brouettes pour emporter les âmes [1] ? Les chansons de geste avaient transmis cette tradition au théâtre ; il est probable qu'à l'origine au moins ce spectacle était sérieux. Mais en revanche le public riait franchement de voir les tortures que les démons déconfits s'infligeaient les uns aux autres, lorsqu'ils n'avaient pu décharger leur rage sur les hommes. Quand Satan, Astaroth et Berich reviennent tout penauds annoncer aux enfers la résurrection du Christ, Lucifer les fait saisir et donne contre eux des ordres terribles à Cerbère [2] :

> Pren moy ces trois mauvais larrons,
> Puis les traine bas en la cuve,
> Et la les me plonge et estuve
> Tout ens au gibet estendus,
> Les piés encontremont pendus,
> En grant brasier et avivé,
> Et quant les aras estuvé
> Tant qu'ilz tressuent de meshaing,
> Fergalus leur fera ung baing

1. *Mystères de saint André, de saint Didier*, etc. Voy. t. II.
2. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 33468-33481.

De beau plonc et de beau metal,
Bruyant comme feu infernal;
De grande radeur de boullir
Je les apprendray a faillir
Une aultre fois a leurs attaintes.

Le comique dans les mystères (et généralement le comique au moyen âge) manque souvent de vraie et franche gaieté. Il est en effet cruel et quelquefois féroce, même à ses propres dépens. Souvent le personnage qui raille se raille lui-même, et rit de ses misères avec une dureté sauvage qui heurte la délicatesse moderne. Ainsi dans la comédie romaine l'esclave, après quelque peccadille qui lui faisait craindre le carcan ou la croix, s'amusait à détailler d'avance les péripéties de son supplice et dépeignait gaiement la triste figure qu'il allait faire au gibet. Dans le mystère de l'*Assomption* quatre juifs, devenus subitement aveugles en punition du crime qu'ils ont commis en portant la main sur le cercueil de la Vierge, font avec une verve endiablée le tableau plaisant de la vie misérable à laquelle ils sont voués désormais.

RUBEN [1].

Il me conviendra desormais
Aller tendre la patelette.
Hee ! que dira ma famelette.
Je n'ay point aprins ce mestier.

JOSEPH.

Chascun de nous aura mestier
D'avoir ung varlet qui nous maine...

JACOB.

Nous sommes droictement en point
Pour jouer a la cline-muche.

LEVY.

Qui nous feroit une escarmuche,
On nous y verroit bien vaillans...

1. Dans le Mystère des *Actes des Apôtres*, le même miracle est mis en scène, mais d'une façon sérieuse, et beaucoup plus brièvement.

JOSEPH.

Helas ! il fust bien necessaire
Qu'ung sceust jouer de la guiterne.
On en a en mainte taverne
Maint gobet et maint bon lopin.

JACOB.

Il n'est vie que de quoquin
Quant elle est en ce point menée...

RUBEN.

(Que) je sceusse d'une vielle
Jouer sans plus une chanson,
Seullement l'*amy baudichon;*
Ce seroit assez pour me vivre...

JACOB.

Helas ! au mains si je scavoye
Chanter : *Ne plourés plus devise;*
J'ai prins amours a ma Denise,
Ou *une mousque de bisquaye,*
Pour demander mon pain, mais naye,
Je ne sçay notte ne demye.....

RUBEN.

Scés tu point cette chansonnette :
Et Dieu te doint bon jour, Jenette
Du temps de babasan parolles (?)

JOSEPH.

J'ay veu que je tenoye escolles;
Mais j'ay pieça tout oublié.

Puis voulant avancer, ils se rencontrent, ils se heurtent, ils s'injurient et se battent, à la grande joie des spectateurs.

Le moyen âge nous choque souvent par des légèretés de cette sorte. Cette époque, familiarisée par un long usage avec les scènes violentes ou cruelles, en étalait sur son théâtre toute l'horreur sans respect pour le sang versé. Ainsi, dans le mystère de *Sainte Marguerite*, à travers une pièce ensanglantée par le supplice renaissant, prolongé, affreusement barbare de

cette jeune Vierge, on souffre à entendre les bouffonneries et les quiproquos d'un laboureur sourd et stupide. Les plaisanteries que les *tyrans* ou bourreaux, selon une tradition sinistre, prodiguent à leurs victimes durant la longue durée d'un supplice interminable, nous paraissent aussi fastidieuses qu'elles paraissaient sans doute amusantes au public du xv[e] siècle. On aurait moins multiplié ces sauvageries si l'on n'avait vu là un moyen assuré de succès. Le poète donne à ces coquins des noms pittoresques, qui sont déjà comiques par eux-mêmes. Ils s'appellent Hapelopin, Masquebignet, Humebrouet, Menjumatin, etc. Le bourreau qui décapite saint Paul ne manque pas de lui adresser, en abaissant sa hache, la plaisanterie traditionnelle : « Je vais te faire cardinal, » par une allusion sinistre au chapeau rouge. Les bons mots de ce genre sont prodigués dans tous les mystères. Non seulement les détails des tortures infligées aux martyrs y sont étalés avec une complaisance rebutante, mais tout l'art du machiniste était employé pour donner au supplice une apparence de réalité[1].

Dans certains mystères telle est l'importance du bourreau, qu'il apparaît comme le héros du drame. Nous avons dit plus haut que dans les *Actes des Apôtres* le même bourreau, Daru, se transporte dans toutes les parties du monde pour décapiter, pendre ou crucifier successivement tous les apôtres. Ainsi que l'esprit du mal, il a le don d'ubiquité, en même temps que son langage vulgaire lui conserve une réalité sinistre. Lui-même se présente ainsi :

> Bon pendeur et bon escorcheur,
> Bien bruslant homme, bon trencheur
> De testes pour bailler es fours;
> Trayner, battre par quarrefours.
> Ne doubte que meilleur s'appere.
> Le sire grant de mon grant pere
> Fut pendu d'un joly cordeau :
> Ma grant mere fut au bordeau,
> S'esgallant, et menant grant chere;

1. Martyres de *Saint Denis*, de *Sainte Marguerite*, de *Saint Laurent*, etc. Voy. ch. XI : *la Mise en scène*.

La superlative sorciere
Dont on ouyt jamais parler,
Pour petis enfants estrangler.
Mon pere fut tout vif bruslé,
Et mon frere fut decollé,
Et enfouy son aisné filz.
En terre la fosse luy fis,
Et sur le ventre lui sailly.
Mon autre frere fut bouilly
Pour ouvrer de faulse monnoye;
Et pour ce cas la je venoye
Assavoir s'on avoit mestier
Du meilleur ministre au mestier,
Qui soit en ma chair occupée.
Or ça, regardez mon espée,
Cordes, fouets et gresillons.
J'enrage que nous n'assaillons
Quelque meschant a ma venue[1].

Ainsi le moyen âge ne craignait pas de tourner au comique, au moins à demi, des situations dont aujourd'hui nous ne pourrions supporter l'horreur. Mais l'époque, sans être plus méchante qu'une autre, était dure à la souffrance et peu accessible à la pitié. Nous ferons la même remarque en étudiant le théâtre des farces. Souvent l'on y rit à gorge déployée de bien des choses qui de nos jours seraient mises en scène pour nous tirer des pleurs. Cette facilité à rire des misères de l'homme, le moyen âge l'a transmise, adoucie, mais non diminuée, d'abord à la Renaissance (elle nous frappe dans Rabelais), ensuite au XVIIe siècle. Il y a chez Molière, il y a chez Regnard des situations comiques qui sur la scène, dans notre siècle, deviendraient purement pathétiques. Est-ce à dire que nos cœurs soient plus sensibles, ou notre sensibilité plus emphatique?

Une distinction reste à faire. Si le comique abonde dans tous les mystères, il n'est pas partout prodigué de la même façon. Quelquefois il semble semé au hasard, à travers les situations les plus sérieuses et les plus touchantes, et jusque dans les discours des personnages les plus augustes. Plus sou-

1. T. II, f° 168, édition de Guillaume Alabat.

vent il est relégué dans les rôles purement risibles, réservés à ces personnages vulgaires que nous venons d'énumérer, messagers, mendiants, voleurs, valets, *tyrans*. La règle générale est que les deux éléments dramatiques sont juxtaposés plutôt que mêlés.

En dépit des folies dont le mystère est rempli, il demeure par essence une œuvre grave. Un mystère est, il est vrai, intitulé : *Mystère joyeux des trois Rois*. C'est là une exception; l'œuvre est très courte, assez insignifiante, écrite par Jean d'Abundance en pleine décadence, vers 1541, à une époque où le sens traditionnel du théâtre du moyen âge était déjà perdu. Le comique, dans le mystère, était en somme épisodique plutôt que nécessaire; un accident, non un élément intégrant du poème; une broderie très prodiguée sur un fond sérieux. Si les auteurs des mystères eussent composé des poétiques à l'appui de leurs drames, ils n'auraient pas attribué au comique la place que Victor Hugo accorde au grotesque (dans la préface de *Cromwell*). Ils n'eussent jamais admis ce partage égal entre les deux éléments du drame.

Leur œuvre était avant tout sérieuse, ou du moins voulait et croyait être telle. Ainsi s'expliquent ces prologues pieux qui sont en tête de la plupart des mystères, ces sermons édifiants qui suivent le prologue ou en tiennent lieu et, sauf la forme versifiée, ressemblent à de véritables discours [1]; ces épilogues dévots dont le dernier mot est toujours une exhortation pieuse, un souhait religieux, un acte d'espérance ou de foi.

1. Souvent ils ont l'*Ave Maria* (myst. de *Saint Laurent*, etc.), toujours le *texte*. Mais J.-V. Leclerc (*Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 367) croit à tort que ces sermons étaient *réels*. Il y voit une ruse pieuse des prédicateurs pour attirer la foule à leur parole par l'attrait du spectacle. Mais quand le sermon contient 300 vers, et le mystère 10 000, il est bien évident que le spectacle formait la partie essentielle de la séance.

CHAPITRE VIII

LE STYLE ET LA VERSIFICATION

La versification ordinaire dans les mystères est le vers de huit syllabes, employé quelquefois à rimes croisées, beaucoup plus souvent à rimes plates, sans distinction des rimes masculine ou féminine : autant qu'il est possible, les auteurs s'attachent à couper le dialogue de telle sorte que le dernier vers de chaque couplet rime avec le premier vers du couplet suivant. Cette disposition, qui sans être absolue se présente le plus souvent, devait aider singulièrement la mémoire des acteurs :

NOTRE-DAME.

Voisin.

ESDRAS.

Ma dame, que vous pl*est* ?
Comment vous est, je vous en *prie* ?

NOTRE-DAME.

Povrement; je suis tant mer*rye*
Que cueur n'en peust plus, beaux a*mis*.

ESDRAS.

Comment ce ? qui vous y a *mis* ?
Vous me faictes tout espar*du*.

NOTRE-DAME.

Jhesus mon enffant est par*du*,
Ce sont nouvelles bien maudites, etc.[1]

1. *Passion* d'Arnoul Greban, édit. G. Paris, v. 9 281-8.

En dehors de ce rythme traditionnel et fondamental, toutes les formes de versification ont trouvé place dans les mystères; et l'on y rencontre des vers de toutes longueurs, depuis le vers d'une syllabe jusqu'au vers décasyllabique. L'alexandrin seul est d'un emploi tout à fait rare. Nous le trouvons dans l'*Histoire de la destruction de Troie* par Jacques Millet :

> Patroclus, beau compains, or ne pourroye mye
> Cy exprimer mon dueil et ma melancolye.
> Bien doiz celluy haïr qui t'a tollu la vie.
> Tout le cueur si me part, l'arme est presque saillie.

Les auteurs de mystères trouvaient, non sans raison, ce vers un peu trop pompeux pour le théâtre. Toutes les autres mesures de vers se rencontrent chez eux.

Quand Victor Hugo alterna, dans la *Chasse du Burgrave*, le vers de huit syllabes avec le petit vers d'une syllabe, on crut l'invention nouvelle. Ce rythme est employé dans le mystère de *Saint Didier*, joué à Langres en 1482 :

> Chascun son entreprise
> Prise,
> Car tout par efficasse
> Casse,
> Par luy est voye esquise
> Quise,
> Qui bien a sa devise
> Vise.
> Tout homme en brefve espace
> Passe, etc.

C'est un peu là du galimatias; mais les tours de force poétiques se passent de sens.

Le vers de trois syllabes est d'un emploi fréquent :

> Ou iray ?
> Que feray ?
> Que diray ?
> Tant d'ire ay
> Que le cueur me part;
> Je ne sçay

Se l'essay
Que j'essay
Commencay
Ou s'il fait deppart[1].

Le vers de quatre syllabes est d'un emploi extrêmement fréquent. Dans la plupart des miracles de Notre-Dame écrits au XIVe siècle, chaque couplet se termine par un petit vers de quatre syllabes rimant avec le premier vers du couplet suivant. Invention ingénieuse, pour indiquer à chaque acteur le commencement de sa réplique[2]; cette chute à la fin de chaque couplet n'est d'ailleurs pas sans agrément pour l'oreille, qui l'attend sans la prévoir, les couplets étant tout à fait inégaux entre eux. Cet emploi du petit vers de quatre syllabes n'est pas tout à fait oublié au XVe siècle. Il reparaît dans plusieurs mystères, soit comme accident, soit comme règle; par exemple celui de *Saint Christophe* (à quinze personnages) est écrit dans ce rythme. Le vers de quatre syllabes est en outre employé très souvent, soit seul, soit entrelacé avec des vers de plus longue mesure.

Ainsi dans ces plaintes de la Vierge :

O mort, accours et me delivre.
Mort, vien et m'escrips en ton livre,
Car sans mon filz je ne puis vivre.
Vien, je le veil :
Si me feras cesser le dueil
Dont tant amerement me dueil
Que je pleure de cueur et d'ueil,
Par grant vertu[3].

Il est seul dans ce couplet du Chérubin (dans le *Vieux Testament*) :

Rapaise-toy,
Seth, parle a moy,

1. *Passion* de Greban, 25310-25319.

2. Comme on l'a vu plus haut, cette disposition est maintenue dans les autres mystères, où ne se trouve pas le petit vers de quatre syllabes à la fin du couplet.

3. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 9449-9456.

Car tu ayras
Cella par quoy
De son esmoy
Le gariras[1].

On trouve dans les mystères des vers de cinq syllabes employés isolément, ou plus fréquemment mêlés avec des vers de six et de sept syllabes. Ces diverses mesures s'associent heureusement :

Gloire a Dieu donnons,
Et nous ordonnons
A liesse faire;
Quanque nous pouons,
Dieu, nous vous loons
De si noble affaire[2].

Bergier qui a pennetiere
Bien cloant, ferme et entiere
C'est ung petit roy;
Bergier qui a pennetiere
A bon cloans par derriere
Fermant par bonne maniere,
Que lui fault (il)? Quoy[3]?

Le vers de sept syllabes, d'un emploi moins fréquent que celui de huit syllabes, n'est cependant point rare :

ÈVE.

O pugnicion divine,
Qui jusques a la racine
L'herbe seiche, brule et mine
Sus qui les piedz avons mis,
Bien monstres ta vertu digne
Contre la faulte maligne,
A qui j'ay esté incline
Du peché qu'avons commis[4].

1. *Viel Testament*, édit. Rotschild, v. 4028-4033.
2. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 3663-3668.
3. *Id.*, id., v. 4702-4708.
4. Le *Viel Testament*, v. 1805-1812. Id. 1481. Greban, 3339, 14742, 21247, 26950, etc

Le vers de six syllabes n'est pas souvent employé seul :

ADAM.

O doulx Dieu, quant je voy
Et des yeulx apperçoy
Mon lignage, je doy
Bien estre douloureux
Et vivre en grant esmoy,
Qui sont par mon desroy
Tous subgetz a la loy
Des pescheurs maleureux[1].

Le vers décasyllabique est d'un emploi très fréquent : on lui trouvait plus de grandeur qu'au vers de huit syllabes, et l'on s'en servait volontiers pour les discours placés dans la bouche de Dieu ou des grands personnages. Dans le mystère de *Saint Louis*, Gringore est fidèle à cette distinction. Mais autant son style est facile, aisé, coulant, lorsqu'il emploie le le vers de huit syllabes, autant, lorsqu'il se hasarde à préférer le vers décasyllabique, sa phrase devient lourde, embarrassée, obscure. D'une façon générale, on peut avancer que les morceaux écrits dans cette mesure sont les plus mauvais dans tous les mystères : nous n'excepterons pas ce début du *Vieux Testament :*

DIEU.

Pour demonstrer nostre magnificence
Et decorer les trosnes glorieux
Voulons ce jour, par divine excellence,
Produire faictz divins et vertueux.
Nous qui sans per regissons les sainctz cieulx,
En haut povoir et digne eternité, etc.

Une déplorable licence, née de l'oubli complet de la nature de notre versification française, permettait au poète de faire tomber la césure au quatrième pied du vers décasyllabique sur une syllabe muette (ou terminée par un *e* muet) : c'est-à-dire qu'une syllabe atone se trouvait juste à la place où aurait dû porter l'accent tonique. L'harmonie du vers était

1. Le *Viel Testament*, édit. Rotschild, v. 1927-1934.

ainsi entièrement détruite. Ces vers de Nabuchodonosor, dans le *Vieux Testament*, ne sont plus pour nous que de méchante prose :

Los immortel, par triumphant proesse,
Hardiesse, de pompeuse noblesse
Si nous dresse grant gloire deifique,
Deifiez par sublime hautesse,
Gentillesse, resplendissant richesse,
De nous qu'esse ? police magnifique.
Pareil de nous n'est trouvé en cronique
Soit antique, car sans nulle replique
On s'applique de nous craindre sans cesse.

Au reste ce couplet est un beau spécimen du galimatias auquel le vers de dix syllabes paraissait réservé.

Une licence moins fâcheuse est celle de l'*enjambement*, qui est fréquent dans les mystères. Souvent elle rompt avec bonheur la monotonie d'une coupe trop régulière ; mais l'abus de l'enjambement peut devenir beaucoup plus monotone que sa complète absence. Plusieurs vers de suite enjambant les uns sur les autres produisent une harmonie fâcheuse, et le rythme est ainsi complètement détruit. La reine Marguerite a commis cette faute dans ses *Innocents* :

Blancs, noirs et blonds ont passé par la peine
Du glaive. — Helas ! voicy qu'en la hautaine
Cité de Dieu, en gloire souveraine
Les voy logez, et nombrez entre tous
Les filz de Dieu ; et ma vie inhumaine
Me met au reng des plus malheureux fouls.

L'enjambement affecte parfois dans les mystères une hardiesse qui dépasse toutes les audaces romantiques :

SIBILLE.

... Mon esperit est tres fort enflamé
A pronuncer ung grand secret nouvel,
Au moins a moy, et ainsi qu'ung tonnel
Ou est mise la nouvelle boisson,
Non paree, s'enfle et veult crever, s'on

Ne lui baille soupirail ou s'evente,
Tout ainsi est ma pensee et entente[1].

Arnoul Greban dans sa *Passion* se permet des enjambements qui ne sont guère moins hardis :

Il sera bon, se sommes sages
De l'escripre en divers langages,
Affin au moins que les passans
Estrangiers ne passent pas sans
Entendre qu'il signifira[2].

Seigneurs et notable commun
Qui vous estes tenus comme ung
Peuple de rassize prudence, etc.[3]

Nous avons dit que les rimes sont ordinairement plates; quelquefois croisées; on trouve aussi de longs morceaux monorimes dans plusieurs mystères ; par exemple dans la *Destruction de Troie*. Cette forme est évidemment un héritage des chansons de geste, où elle avait été, comme on sait, exclusivement employée, tantôt avec la rime, tantôt avec la simple assonance.

Troïllus, mon beau fils, par ma barbe fleurie
Choir me fault en grant dueil et en melencolie,
Le martyre que j'ay je ne demontre mye;
Or voicy ma lignee a peu près deffaillye;
Plus n'y a que celluy qui a fait la follye
Par qui tous mes enfans ont ja perdu la vie.

En dehors de cet emploi de vers de toutes les longueurs, la versification était variée dans les mystères par les combinaisons multipliées que les poètes faisaient de ces différentes mesures. Les mystères abondent en strophes d'un caractère lyrique, écrites dans les rythmes les plus divers : citons ce cantique de Siméon dans la *Passion* de Greban, (vers 6848-6863) :

1. Mystère de *la Nativité et Incarnation de Jésus-Christ*, joué à Rouen en 1474.
2. *Passion* de Greban, 24585-9 (édit. G. Paris).
3. *Id.* id., v. 27430-27432.

O vieillesse,
Estat de rudesse,
D'impotence et de grant foiblesse,
Tant ay vescu que je suis en tes las :
Ma jeunesse
Est morte et me laisse,
Et n'attens que la mort me presse
Comme homme mort et privé de solas.
Messias,
Mon Dieu, quand vendras?
Doulx Crist, quand te verray, helas?
Dieu immortel, tu m'as fait la promesse
Que des las
De mort matz et las,
Ma vie ne termineras
Que n'aye veu Crist, ton fils de noblesse!

Un rythme agréable est celui que Remi Belleau a illustré dans son *Avril* (Avril, l'honneur et des bois Et des mois) et Victor Hugo dans sa *Baigneuse* :

Sara, belle d'indolence

Ce même rythme est employé dans la *Destruction de Troie*, dans la *Passion* de Greban, dans le mystère de *Saint Didier*, dans beaucoup d'autres :

Ils ont ma cité ravye
Et saisye
En la force de leurs bras;
Ils ont fait grant villanie
Par envye,
Et vous ne l'ignorez pas.
(*Destruction de Troie.*)

O martir digne de memoire
Qui en gloire
Toute lyesse possessez,
Vers vous je demande adjutoire
Meritoire
Pour les maulx que j'ay plus qu'assez.
(*Saint Didier.*)

Jhesus, or es tu party
Et Verty

Hors de nostre compaignie;
En quel lieu n'en quel party
  Es sorty
Nous ne le congnoissions mie.
Si menons dolente vie
  Et ravye
En telz lamentacions,
Que par deslealle envye
  Qui devye,
As souffert telz passions!
(*Passion* de Greban v. 28630-28641.)

Une des formes de stances qui se rencontrent le plus souvent dans les mystères, c'est celle du triolet. Il paraît que cet arrangement de rimes plaisait fort à l'oreille des spectateurs du temps; on l'emploie à tout propos : au début, à la fin des pièces ou des journées; dans les passages plaisants ou dans les passages pathétiques. Dans le mystère du siège d'Orléans, un guerrier, l'épée haute, somme un ennemi vaincu de se rendre à lui : on est un peu étonné de les voir, dans cette situation tendue, échanger des triolets.

— Je suis content estre entre tes mains,
Mès que tu soyes gentilhomme.
— Gentilhomme suis, c'est du mains.
— Je suis content estre entre tes mains.
— Rens toy a moy a toutes fins
Ou morir te feray en somme.
— Je suis content estre en tes mains,
Mès que tu soyes gentilhomme.
— Suffort, ren toy. — A qui? — A moy.
— Qui es tu? — Guillaume Renault.
— Es tu gentilhomme? — Ouy. — Je l'croy.
— Suffort, ren toy. — A qui? — A moy.
— Es tu chevalier? — Nenny; pourquoy?
— Faire le te vueil, qu'i le fault.
— Suffort, ren toy! — A qui? — A moy.
— Qui es tu? — Guillaume Renault.

Voici un triolet qui termine la première journée du mystère de la Nativité, joué à Rouen en 1474.

Seigneurs, et toute l'assemblee,
Nous vous mercions humblement.
Cy finons pour ceste journee,
Seigneurs, et toute l'assemblee.
Demain sera a fin menee
La matiere parfaictement.
Seigneurs et toute l'assemblee
Nous vous mercions humblement.

Voici un triolet pathétique et touchant dans le *Sacrifice d'Abraham*. Ainsi employé pour noter et indiquer un passage où l'émotion est au comble, le triolet jouait à peu près le rôle du *tremolo* dans le mélodrame moderne :

— Adieu, mon filz. — Adieu, mon pere.
Bendé suys. De bref je mourray,
Plus ne voy la lumiere clere.
— Adieu, mon fils. — Adieu, mon pere,
Recommandés moy a ma mere.
Jamais je ne la reverray.
— Adieu, mon filz. — Adieu, mon pere.
Bendé suys. De bref je mourray.

On trouve des triolets jusque dans la prophétie d'Isaïe, qui dit en parlant du Messie :

Lesquelz sont ceulx qui n'ont affection
De le servir? car tous y sont tenus;
Consideré sa grant perfection,
Lesquelz sont ceulx qui n'ont affection
Qu'il viegne tost, sans grant dilacion,
Pour resjouyr les grans et les menus ?
Lesquelz sont ceulx qui n'ont affection
De le servir ? car tous y sont tenus.

On usait même du triolet double, strophe de seize vers, construite sur deux rimes :

Seigneurs de notable prudence
Ou est le lieu de grace plain
Ou le roi des Juifz haultain
Qui est né, fait sa residence.
— Nous querons estre en sa presence
Pour aourer ce souverain.

Seigneurs de notable prudence,
Ou est le lieu de grace plain?
— Son estelle de grand puissance
Avons choisie pour certain
En orient, dont en soubdain
Venons veoir sa magnificence.
— Seigneurs de notable prudence
Ou est le lieu de grace plain
Ou le roy des Juifz haultain,
Qui est né, fait sa residence[1].

Il y a aussi des triolets de onze vers : le cinquième et le huitième répètent le premier; le dixième et le onzième répètent le deuxième et le troisième[2].

Une strophe très fréquemment employée est l'octave construite sur trois rimes, qu'on dispose de cette façon : *a*, *b*, *a*, *b*, *b*, *c*, *b*, *c* :

Quel honneur pouoit-il plus faire
A ta povre fragilité?
Dont la pouoit il plus parfaire
Que d'en vestir sa deité?
O beneuree humanité!
Ta grant loange cent pars sonne
Quand de la haulte trinité
Cueuvres la seconde parsonne[3].

On trouve fréquemment des ballades dans les mystères; elles sont composées selon la forme traditionnelle, et même le couplet d'envoi commence toujours par le mot *Prince;* mais on l'amène comme on veut, et ce mot ne s'adresse pas toujours à un prince réel ou imaginaire. Il est quelquefois amené tout autrement. Ainsi dans la ballade qui est au commencement de l'histoire de Suzanne, Joachim, qui parle, di au premier vers de l'envoi :

Prince je suys pour la loi augmenter[4].

1. *Passion* de Greban, édit. G. Paris, v. 5998-6013.
2. Id., ibid., v. 9176-9186.
3. Id., ibid., v. 34409-34416.
4. On sait qu'à l'origine le couplet d'*envoi* commençant par le mot *prince* s'adressait au *prince* du Puy.

Dans le *Vieux Testament*, où les ballades sont très fréquentes, Caïn en dit une, dont l'envoi commence ainsi :

> Prince seré, qui qu'en murmure,
> Du filz aisné j'ay la droiture, etc.[1]

Nous ne saurions tenter de rassembler ici toutes les formes de stances que présentent nos mystères. Le nombre en est infini : qu'il nous suffise de faire remarquer que le moyen âge ne connaissait pas cette distinction absolue que l'ère classique a établie (sauf l'exception des chœurs tragiques) entre la forme lyrique et la forme dramatique. Quelquefois même les deux formes sont entremêlées dans les mystères et la stance lyrique alterne avec le couplet en vers ordinaires de huit syllabes[2].

Les passages lyriques étaient en général chantés ou du moins déclamés avec accompagnement de musique. Tout nous montre que la musique jouait un grand rôle dans la représentation des mystères; l'auteur devait tenir compte de cet élément dans la composition du drame. Il fallait qu'il fût un peu musicien lui-même ou s'éclairât des avis d'un musicien. Il est à remarquer cependant que la plupart des chœurs qui devaient s'exécuter en parties, avec orchestre, ne sont pas écrits dans le texte de nos mystères; leur place est seulement indiquée, de cette façon par exemple[3] :

DIEU LE PÈRE (aux anges).

> Chantez un joyeux *silete.*

(*Silete. Dieu le pere se revient en son siege, et chantent les anges.*)

Ailleurs, aux limbes, après la Résurrection[4], les justes célèbrent en chœur leur prochaine délivrance.

1. Édit. Rothschild, v. 4328. Comp. 3046; 3196; 4061; 4292, etc.
2. *Passion* d'Arnoul Greban, v. 28618 et suiv.
3. Id., v. 647.
4. Id., v. 32946.

YSAÏE.

Or chantons en vraie unité
Pour demonstrer esjouyssance.

(*Icy doivent chanter quelque motet ou chose joyeuse.*)

Le mot *silete*, qui signifie *taisez-vous*, ou *silence*, était le plus ordinairement employé pour désigner ces morceaux chantés qui ne faisaient pas, à proprement parler, partie du mystère, mais qui s'y ajoutaient comme intermèdes joyeux ou pathétiques. La signification étymologique du mot paraît tout à fait oubliée chez les poètes qui l'emploient; ils semblent ne lui donner d'autre sens que celui de morceau à chanter.

Il serait fort à souhaiter que nous eussions plus de renseignements sur la musique des mystères; tout ce que nous savons, c'est qu'elle tenait une place importante dans la représentation; mais les documents précis sont fort peu nombreux. A peine quelques rubriques laissent-elles deviner de quelle façon les instruments se mariaient aux voix; par exemple celle-ci, qui est tirée du mystère de l'*Incarnation* et de la *Nativité*, joué à Rouen en 1474 :

« Adonc les chœurs chantent le premier vers de la chanson qui ensuit. Et puis les joueurs d'instruments derriere les anges repetent iceluy vers, et tandis les anges qui tiennent les instrumens font maniere de jouer; apres, les anges chantent le second vers et puis les instruments repetent trois lignes; apres, les anges chantent le tiers vers et puis les instrumens tout le premier, et puis la fin; ensuit la chanson :

Demenons tous une parfaicte joye.
En paradis ung chacun se resjoye
D'avoir ouy response si joyeuse
Parquoy nature humaine glorieuse
Estre pourra et avoir en ciel voie.

TENOR.

Demenons.

CONTRATENOR.

Demenons.

Elle fera bruit — de bien aura monjoye.
Dieu sera homme — homme Dieu on le croye.
O grant mistere — et chose merveilleuse.

CONCORDANS.

Demenons...
Rachetée sera de la monnoye
Du sacré sang qui par chacune ploye
Issira hors de la chair precieuse
Du filz de Dieu qu'en vierge bien eureuse
Il aura pris. O quel notable poye.

Il y avait, comme on voit, non seulement des *soli*, et des chœurs chantant à l'unisson, mais des voix diverses chantant ensemble en parties. Les instruments le plus souvent employés étaient le violon, la trompette et l'orgue. Nous reviendrons sur ce point en parlant de la mise en scène des mystéres.

On connaît le mauvais goût général des poètes du XV[e] siècle et même du commencement du XVI[e]. Les auteurs des mystères n'échappaient point à la contagion. Les allitérations laborieusement cherchées, les combinaisons bizarres de rimes ou de mesures, les jeux de mots abondent dans leurs œuvres. Dans le mystère de *Sainte Barbe* (en cinq journées) l'auteur a multiplié les *couplets rétrogrades*, qu'on peut lire en commençant par le dernier vers aussi bien que par le premier. Dans le mystère des *Actes des Apôtres*, saint André se présente ainsi lui-même aux spectateurs :

Pescheur je fuz, peschant poissons es rhetz;
Prescheur je suis, preschant pescheurs errez
Au parfond fond d'inique iniquité.
Mes effectz faictz es suyvans vers verrez
Et que tout pour equité ay quitté;
Car quand Jesus m'a incité cité,
A sa voix vois sans delay, delaissant
Ces rhetz serrez, et a ung pas passant
A ses accès, car a qui acquitté
Est mal malheur, s'en va de paix paissant.

Nous pourrions trop aisément multiplier les exemples

de cette versification insensée; mais un seul suffit bien.

Malgré ces graves défauts, la versification dans les mystères demeure très supérieure au style (dans la mesure où l'on peut distinguer ces deux éléments de la forme poétique). La plupart des auteurs de mystères, s'ils ne furent pas des poètes, furent au moins des versificateurs, et qui savaient leur métier. Au reste, il s'en faut qu'ils soient tous égaux les uns aux autres. Il y en a de bons, de médiocres et de mauvais. Le seul que nous ayons trouvé tout à fait au-dessous du médiocre et même du mauvais (si le manuscrit unique de son œuvre n'est pas très mutilé), c'est Claude Doleson, moine au Puy et auteur du mystère de *Notre-Dame du Puy*. Celui-là ne savait pas même compter sur ses doigts la mesure des vers; mais il est le seul auquel on pourrait appliquer l'injuste arrêt de Boileau contre tous les poètes du moyen âge :

> La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,
> Tenait lieu d'ornement, de nombre et de césure.

Jamais nous ne saurons d'ailleurs qui nous devons accuser du mauvais état du texte de nos mystères. Quand on voit le peu d'importance et le faible intérêt que l'on attachait en général, au moyen âge, aux manuscrits renfermant des pièces dramatiques, on doit presque s'étonner qu'il nous en soit parvenu quelques-uns, et que ceux qui nous sont parvenus ne soient pas plus maltraités, soit comme rédaction, soit comme conservation matérielle. La représentation seule avait alors une grande importance; l'intégrité, la pureté du texte en avaient beaucoup moins. Une fois la représentation terminée, on se souciait peu du manuscrit. On peut citer quelques exemples contraires à cette habitude générale. Ainsi la *Passion* de Greban fut enfermée dans un coffre scellé par l'échevinage d'Abbeville, qui l'avait rachetée de Guillaume de Bonœil, premier acquéreur, lequel l'avait payée dix écus d'or à Greban lui-même. Un petit nombre de manuscrits, qui sont d'admirables œuvres d'art enrichies de miniatures et merveilleusement calligraphiées, devaient être jugés

déjà précieux. Mais les traits de négligence et d'indifférence à l'endroit des manuscrits dramatiques sont beaucoup plus fréquents. Qu'on suive ainsi l'histoire du manuscrit de Sainte-Geneviève, où nous sont conservés onze mystères fort anciens et très importants. Maître Jean le Docte, religieux génovéfain, le prête en 1512 à Arnoul le Docte, son neveu, qui vit assez loin de Paris à la campagne. Mention de ce prêt est faite sur le manuscrit même. Arnoul le Docte, quelque jeune clerc peu scrupuleux, griffonne sur le livre l'ébauche d'une déclaration d'amour; il finit pourtant par le rendre à son oncle, puisque la bibliothèque du couvent le prête vers le milieu du XVIIIe siècle, au duc de la Vallière, qui le garde et se l'approprie sous quelque prétexte. Après la mort du duc, l'abbé Mercier de Saint-Léger réussit, non sans de longues et difficiles démarches, à faire restituer le manuscrit à son couvent; il consigne sa victoire dans une note, datée du 29 juin 1791 et inscrite à la garde. Peu de temps après le couvent même est supprimé : mais le manuscrit traverse la Révolution sans encombre; il est aujourd'hui à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Espérons qu'il y restera, et que ses gardes ou ses feuilles blanches ne recevront plus la trace de nouvelles épreuves.

La découverte de l'imprimerie ne fut pas aussi favorable à la pureté des textes dramatiques qu'à leur conservation. La plupart des éditions furent exécutées dans des conditions détestables, sur des manuscrits fautifs et tronqués, avec une hâte et une négligence qu'expliquent trop bien les circonstances où elles parurent. A la vérité il arriva quelquefois que des particuliers enthousiasmés de quelque mystère le firent éditer avec tout le soin désirable, on pourrait dire avec amour : ainsi furent publiés les *Actes des Apôtres* et le *Saint Christophe* de Chevalet. Mais le plus souvent les publications de mystères furent exécutées par des libraires impatients, peu érudits et sans le concours des auteurs, qui pour la plupart étaient morts quand l'imprimerie se généralisa en France, entre 1480 et 1500. D'ailleurs, au moyen âge, et au XVIe siècle, il n'y avait en France aucune sorte de propriété littéraire. L'intérêt des auteurs et des acteurs était de ne pas publier les pièces. L'in-

térêt de leurs concurrents, de leurs rivaux et des éditeurs, était de les saisir comme au vol, dans les représentations, ou de se les procurer subrepticement dans des copies souvent infidèles. De là tant de publications défectueuses, et le détestable état d'un grand nombre de textes. C'est à l'intelligence et à la bonne volonté du lecteur qu'il appartient d'effacer beaucoup de fautes qui évidemment ne sont pas imputables à l'auteur.

En somme, la facture du vers, considérée isolément, est parfois excellente dans les mystères et presque toujours suffisante, pour qui cherche au théâtre une forme aisée plutôt que pompeuse. Mais des défauts de style très choquants déparent ces pièces, et empêcheront toujours un lecteur moderne de les goûter sans réserve. Ce que nous appelons le goût manque absolument chez les auteurs des mystères; ils n'ont à aucun degré l'art de choisir, de condenser, de graduer. Ils disent les choses comme elles leur viennent, au hasard, et suivant le caprice d'une veine heureuse quelquefois, mais non pas toujours. Et quel poète serait supportable qui écrirait d'abord tout ce qui lui vient à l'esprit? La grossièreté, la licence, l'obscénité du langage, défauts si fréquents et si choquants (au moins pour nous) dans les mystères, nous semblent moins graves que cette stérile abondance et cette diffusion qui les ont développés outre toute mesure.

Le bavardage y est parfois fastidieux. Dans la *Passion* du manuscrit de Sainte-Geneviève, quand Joseph d'Arimathie veut acheter un suaire pour ensevelir Jésus, le mercier auquel il s'adresse lui offre toute sa boutique, et fait le détail de son fonds en plus de cinquante vers. Quand les saintes femmes, dans la même pièce, veulent acheter des onguents pour embaumer Jésus, l'épicier fait comme le mercier : il leur énumère plus de soixante drogues. Est-ce là du réalisme? Peut-être. En tout cas, ce réalisme est ennuyeux et manque de vie. Il est singulier qu'il se mêle souvent dans les mystères avec une afféterie qui semble le défaut le plus opposé. Dans toutes les *Nativités*, les présents rustiques que les bergers offrent à l'enfant Jésus sont décrits et énumérés avec un curieux mélange de grossièreté et de *préciosité*. C'est

peut-être chez Marguerite d'Angoulême que ces défauts opposés, la mièvrerie prétentieuse et la vulgarité crue, se sont montrés le plus souvent l'un à côté de l'autre. Dans sa *Nativité*, Joséph et Marie sont ainsi accueillis par l'hôtelier :

Mon logis n'est pour telles gens que vous.
Vous n'y povez apporter que des poux.

Dans la même pièce, les bergers regardent la crèche par la porte entr'ouverte :

— Voyez l'enfant et celle qui l'allaicte.
— O le poupon, regardez comme il tette !

La même reine, esprit si raffiné, désignait ainsi l'arbre de la science du bien et du mal :

... L'arbre que Dieu defend
Qui fait le cœur devenir elephant
Par un orgueil de science trop vaine

Les auteurs des mystères n'avaient aucune idée du ridicule, soit dans le style, soit dans les pensées. Une certaine naïveté (à travers laquelle on croit voir déjà quelquefois percer un sourire) semblait envelopper tout. Dans les miracles de *Sainte Geneviève*, pendant que la mère de Geneviève gémit dans les douleurs de l'enfantement, sa servante fait cette réflexion :

Bien fut sote la druerie
De quoi si gryes malz sont venuz.

Dans la *Passion* de Troyes, l'ange Raphaël vient ordonner à Adam d'avoir commerce avec sa femme; celle-ci s'écrie :

J'ay grande recreation
D'avoir telle nouvelle oïe.

Comment pourrons-nous savoir si des traits de ce genre étaient absolument sérieux, ou si le demi-sourire, la pointe

malicieuse, je ne dis pas de Voltaire, mais de la Monnoye, n'est pas cachée sous ces naïvetés? En certains passages, je crois bien qu'on la sent percer. Dans la *Nativité* jouée à Rouen, en 1474, le traditionnel *Procès de Paradis* met aux prises les quatre vertus : Vérité, Justice, Miséricorde et Paix. Elles crient si fort que Paix finit par leur dire :

Paix ceans, ces propos cessez
Et totalement delaissez.
Ce n'est pas chose bien honneste
Qu'on voie noise ne tempeste
Entre vertus.....

La plupart des poètes, des *facteurs*, comme ils s'appelaient, nous pourrions dire *faiseurs*, car ce néologisme semble inventé pour les désigner, avaient le tort de composer avec une rapidité plus ridicule encore qu'étonnante. Andrieu de la Vigne acheva en cinq semaines son mystère de *Saint Martin*, destiné aux gens de Seurre. Ce mystère comprend vingt mille vers. Personne aujourd'hui n'oserait se vanter d'en faire autant. Si le goût en littérature se définit par le choix, on pense bien qu'une pareille précipitation ne laissait pas le temps à l'auteur de choisir entre deux mots, entre deux idées; mais il prenait pêle-mêle tout ce que lui dictait une verve trop abondante. Au fond tout souci littéraire faisait défaut; on travaillait en vue de la représentation seule; et tout était bien si elle réussissait.

Nous avons dit les défauts; nous pouvons bien dire les qualités. Il y a sinon des mystères entiers, du moins des passages considérables dans beaucoup de mystères, qu'on pourrait, sans paradoxe, déclarer excellents. La forme adoptée de préférence, le vers de huit syllabes à rimes plates, pouvait se prêter facilement à des pages vives, simples, familières, d'un style plus séant au théâtre que l'alexandrin, toujours un peu guindé, ou du moins, apprêté, solennel à la scène. Le vers héroïque est oratoire; le vers de huit syllabes est vraiment dramatique; il a l'allure qui sied à l'action. Le talent d'écrire manqua trop souvent aux auteurs des mystères, pour qu'ils

pussent tirer parti de cette forme heureuse; mais quand il ne leur fit pas défaut, je ne crains pas d'avancer qu'ils donnèrent le modèle d'un style dramatique excellent. Peut-être est-il à regretter que les poètes classiques ou modernes n'aient pas cherché dans cette voie un moyen de varier ou de rajeunir le style de la tragédie et de la comédie.

La plupart des beautés qu'on peut relever dans les mystères tiennent assurément au fond plus qu'à la forme, à l'idée plus qu'aux expressions. Il ne nous paraît pas que ce soit là une raison pour refuser tout mérite aux poètes qui ont su sentir et dégager la grandeur et le pathétique du sujet qu'ils avaient choisi, et y donner une forme nouvelle et particulière qui ne fût pas indigne du fond. Il y a en effet çà et là, dans les mystères, des scènes entières qui sont incontestablement sublimes : ainsi la dernière entrevue du Christ et de Marie, où Marie, suppliante quoique soumise, veut écarter ou adoucir l'horreur de la Passion; où le Christ inexorable lui répond : « Tout s'accomplira comme il est prédit. »

Sainte-Beuve lui-même, si sévère en général (nous n'osons dire injuste) pour le théâtre du moyen âge, n'a pu se défendre, en lisant cette scène, d'une minute d'admiration. Que dis-je? il la rapproche d'une page fameuse d'Euripide, et ce n'est pas Euripide qu'il trouve sublime. Il rappelle fort à propos « cette scène de l'Hippolyte mourant, où l'on voit Diane, la chaste vierge, mais qui n'a pas été mère, ne pouvoir veiller et assister jusqu'au dernier soupir le mortel même le plus chéri et qu'elle a le plus favorisé : « C'est que les larmes sont interdites à mes yeux, » lui dit-elle. Les seules approches de la mort, la seule vue d'une agonie seraient pour elle une souillure. Les voilà bien, ces dieux antiques, qui ne connaissaient que la félicité et qui fuyaient la douleur. Quoi! vous prétendez aimer votre Hippolyte, ô chaste déesse, et vous ne savez pleurer, vous ne pouvez pleurer! O infirmité des dieux bienheureux? où sont leurs entrailles?... Elle ne trouve, en le quittant, à lui promettre que la gloire, des honneurs, un nom; et elle s'éloigne au moment où il a le plus besoin d'être consolé et assisté, A quoi sert d'être aimé d'un tel dieu? On comprend,

on peut mesurer par la scène de notre mystère le progrès, non littéraire, tout moral que l'humanité avait fait depuis lors dans la manière de concevoir la *pitié* chez un dieu. C'est l'ordre de *charité*, auquel était fermé l'antique Olympe [1]. »

Mais aussitôt Sainte-Beuve ajoute que nous ne devons savoir aucun gré à Greban et à Jean Michel d'avoir été sublimes, parce que la sublimité était sans doute dans le christianisme, et non pas dans leur œuvre. Cependant ne peut-on dire que, s'il suffisait d'exprimer des idées chrétiennes pour être sublime, Jean Michel et Greban l'eussent été plus souvent? Plus ils sont en maint endroit monotones, insipides, grossiers, plus il faut les louer franchement lorsqu'ils réunissent la force, l'originalité, la grandeur.

Il est bien vrai que les meilleures pages des mystères sont dues à une inspiration toute chrétienne. Mais est-il donc si aisé d'exprimer dignement les idées religieuses? Combien il est difficile au contraire de ne pas rester au-dessous de la grandeur du sujet, et que de preuves l'on en pourrait trouver dans les mystères eux-mêmes!

Nous indiquerons un autre morceau (tiré du *Roi Avenir* de Jean le Prieur), où l'art du poète nous paraît avoir heureusement répondu à la sublimité d'une idée qu'il empruntait d'ailleurs à la légende des saints.

Josaphat est le fils d'un roi païen; son père le fait élever dans une retraite absolue, espérant lui cacher l'existence de la pauvreté, de la vieillesse et de la mort; car il craint que son fils ne cherche dans la foi des chrétiens le remède contre ces maux. Mais un jour Josaphat obtient de quitter la prison dorée où on le retenait dans mille plaisirs. Il rencontre un lépreux qui lui demande une aumône.

LE LADRE.

En l'onneur de la Vierge pure,
Monseigneur, vaillante personne,
Plaise vous donner une aumosne

1. *Nouveaux lundis*, t. III, p. 414 (le mystère du *Siège d'Orléans*).

A celui qui n'en peut gaingner.

(*Les courtisans chargés de la garde du prince veulent repousser le mendiant.*)

LE DUC ÉGYPTIEN.

Paix, villain ! qu'on vous puist noyer !
Qui vous fait tel parole dire ?
Endurer vous feray martyre
Si meshuy vous oy mot sonner.

LE LADRE.

Si rien ne me vollez donner
Au mains ne me destournez point.

ZARDAIN le fiert et dit

Villain, ne vous tairez-vous point ?
Que maudit soit votre visaige !

JOSAPHAT.

Ah ! Zardain, vous faites outrage.
Ça pourquoy l'avez-vous batu ?

LE COMTE GREC.

Monseigneur, il vous est meschu !
Si vostre pere le savoit
Certainement mourir feroit
Trestoute vostre compaignie.

ZARDAIN.

Oui, car c'est une maladie
Qui se prend, sans plus, au sentir;
Et jamais l'on n'en peut guerir.
Las, reculez vous, Monseigneur.

JOSAPHAT.

Et d'ou vous vient ceste dolleur,
Mon amy, dites, je vous prie ?

LE LADRE.

Monseigneur, c'est mesellerie
De quoy mon corps est assailly;

Ainsi est par celuy pugny
A qui je puis avoir mespris.

LE DUC ÉGYPTIEN.

A Vulcain ! nous serons repris
Du Roy ! mauldit soit le truant !

JOSAPHAT.

Allez vous en toujours devant;
Je vous suivray, ne vous doubtez.
Or, mon amy, or me comptez
D'ou vous vient ceste dolleance ?

LE LADRE.

C'est Dieu qui prent de moy vengeance
De ce qu'a luy j'ay offendu.
Vivre me fait en desplaisance,
De toute ma joie abatu.
Mon corps est pugny et batu
Des verges de pugnition.
Mais si je le prens sans argu
Ce sera ma salvacion.

ZARDAIN.

Monseigneur, escoutez le son
De vos instrumens. Quel soulas

JOSAPHAT.

Faites cesser ceste chanson
Afin qu'ilz ne soient tant las

LE DUC ÉGYPTIEN.

A ! traître, quant tu parlas
En ce jourd'huy a Monseigneur,
Saches bien que tu en mourras
En peine et amere dolleur !

LE LADRE.

Las ! tu n'auras guere d'onneur
Quant occiras la creature,
Par cruauté et (par) fureur,
Que vois que tant de mal endure,

Plaine de toute pourriture,
Attendant les vers qui viendront
Prendre sur elle leur pasture
Sitost que morte la verront.
Quant tu auras mon corps tué
Pour de sa paine l'allegier,
Pouvrement auras labouré
De toy contre moy efforcier.
De petit tu me peus blessier;
Et quant tes tirans m'occiront
Tu auras donné a mangier
A ceulx qu'après te mangeront.

JOSAPHAT.

Qui sont ceulx qui mangier viendront
Ton corps? veuille le moy compter.

ZARDAIN.

Monseigneur, veuillez luy donner
Une aumosne, et vous en viendrez;
Car certes plus vous n'y serez.
Vostre pere l'a deffendu;
Et s'il avait ceci sentu,
Trestous mourir il nous feroit.

LE COMTE GREC.

Plus n'y serez, comment qu'il soit.
Et comment, qu'est-ce, Josafat?
Est-ce d'un fils de Roy l'estat
A chacun paillart qu'il verra
Parler a luy! Pas n'est cela.
Or sus, et ne le faites plus.

JOSAPHAT.

Mon amy, ne m'en dites plus.
Ne vous chault de parler si hault.
Je perçoy que vostre sens fault,
Je le vous dy. Ça, mon amy,
Tenez, je vous donne cecy
Prenez en gré.

LE LADRE.

A! Monseigneur

Mourir me feront a doleur
Vos gens, quant demeuré seray.

JOSAPHAT.

Non feront, car je leur diray.
Reste coy. Sus. Allons, marchez.

LE JOUEUR DE HARPE.

Et, Monseigneur, et escoutez
L'esbatement, je vous en prie.

ZARDAIN.

Par ma foy c'est grant melodie!
N'y prenez vous pas grant plaisir
A ces deux compagnons ouïr
Qui en tel liesse vous tiengnent?

LE POVRE.

Je perçoy des seigneurs qui viengnent.
Helas! pourrai-je rien avoir?
Me donrez vous de vostre avoir,
Pour avoir ma pouvre pitance?
Car je n'ay quelque soustenance
Dont je me puisse soubztenter.

LE COMTE GREC.

Taisez vous, et laissez passer
Monseigneur, et ne dites mot.

LE POVRE.

Et y a il dangier qu'il m'ot?
Ne vous desplaise, bonnes gens.

JOSAPHAT.

Faites taire ces instrumens.
Quel chose demande il, Zardain?

LE POVRE.

Monseigneur, je me meurs de fain,
En demandant ma pouvre vie.
Car seurement je ne puis mye
Assembler un povre denier,

S'il plaist Dieu de m'en envoyer,
Je fusse bien a luy tenu.

JOSAPHAT.

Et comment? de quoy te vis tu?
Qui te donne ce qu'il te fault?

LE POVRE.

Monseigneur, demander me fault
A chacun que je voy passer.
Mon mal ne peusse supporter,
Sinon que tous jours entens dire
Que le corps qui souffre martire
Et tribulacion et paine
En la pouvre vie mondaine,
Que c'est pour l'ame sauvement.

LE DUC ÉGYPTIEN.

Et, Monseigneur, venez vous ent.
C'est grant folie d'escouter
Ce paillard la ainsy parler.
Et quel chose en voulez vous faire?

LE POVRE.

(Si) je soulois du grobis faire,
Tant bien que toy, croy sans doubtance.
Mais puis que perdy ma chevance,
Suys ainssi paillart devenu.

JOSAPHAT.

Et comment l'avez vous perdu,
Mon amy? je le veulx savoir.

LE POVRE.

Helas! Monseigneur, le feu fu
Qui me fist ma maison ardoir,
Lors perdy richesse et avoir.
Car le feu touz mes biens brulla,
Femme et enfans, et mon manoir,
Tant que rien ne me demoura.

JOSAPHAT.

Et comment pert-on ainssi la
Ces biens ? c'est meschamment gardé !

LE POVRE.

Il n'y a point de seureté
En ce pouvre siecle mondain,
Aussi peu qu'a serrer la main.
Un seigneur, et fust fils de Roy,
Perdra son hostel et conroy,
Et sera tout son bien gasté.
Il n'y a que la vollonté
De Dieu qui tout peut gouverner.

LE COMTE GREC.

Monseigneur, il vous fault lever;
Car nous ne vous lairrons plus cy.

JOSAPHAT.

Or, mon amy, tenez cecy.
Il me desplaist que ne puis estre
Assés longuement en cest estre
Pour avecques vous deviser.

LE POVRE.

Vous n'y pourriez rien proufiter,
Car je n'ay rien, sinon des pouz
Qui me mangeront jusqu'aux ouz.
Je n'ay nulle autre nourriture.

LE DUC ÉGYPTIEN.

Sus, seigneurs, mettez vostre cure,
De jouer gracieusement.
N'esse pas grant esbatement,
Monseigneur, dites verité ?

JOSAPHAT.

Si est, qui l'a accoustumé,
Mais je n'en ouy jamais point,
Et pour ce, il ne me plaist point,
Jusques que j'en seray appris.

LE VIEL HOMME A DEUX POTENCES (béquilles).

A viellesse, quant tu m'as pris,
Tu m'as bien mis a pouvreté.
A viellesse, tu m'as osté
Toute ma joye, et mon soulas.
Hé las, viellesse, hé las hé las,
Oy comment mon corps se complaint.

JOSAPHAT.

Qu'esse donc cest homme se plaint?
Mais venez ça, mon amy, qu'esse?

LE VIEL HOMME.

Que c'est, Monseigneur, c'est viellesse,
Qui m'a si longuement chassé
Qu'elle m'a enfin attaché.
Dirai vous, ce sont mes raisons,
Si ne fussent mes deux bastons,
Soustenir je ne me pourroie.
Par elle, s'esloigne ma joie,
Par elle fine ma liesse.

JOSAPHAT.

Et quel chose esse de viellesse?
S'il vous plaist, vous le me direz.

LE VIEL HOMME.

A, mon enfant, vous le sarez,
Tant vostre temps se passera.
Pas tousjours jeune ne serez
Ja n'est besoing de presser la.
Quant nature s'affoiblira,
Que mettez peine de nourrir,
Vostre charogne en viellira
Et ne vous pourrez soustenir.

JOSAPHAT.

Or le me comptez sans mentir,
Quel chose charogne nommez.

LE VIEL HOMME.

Mon enfant, pour vous advertir,
C'est la chose que vous avez
Que tant tendrement soustenez,
Dont enfin en serez trompé.
Car garde vous ne vous donrez,
Quant de mort attrapé serez[1].
Savoir devez que nous sommes formez
Tant seulement du limon de la terre,
Et qui vouroit de notre vie enquerre,
Ce n'est sinon meschance et pouvreté.
En quelque terme vous mourriez,
En la fin vous fault enviellir.

JOSAPHAT.

Ung nouveau porpoz me comptez;
Et quel chose esse de mourir?

LE VIEL HOMME.

C'est le point ou chacun venir
Convienra en fin de sa vie.
Du corps fait Dieu l'ame partir,
Puis s'elle a mal fait, est pugnie.

JOSAPHAT.

Et comment? pugnir, quesse a dire?
Qui esse qui la pugnira?

LE VIEL HOMME.

C'est Dieu en ly donnant martire,
Selon ce que mesfait ara.
Sachez que tout enviellira,
Mort ou vif, par cours de nature.
Savoir dois que chascun mourra
Et tournera en pourriture.
Les grants n'y ont point davantaige
Leur tresor ni leur grant bagaige,
Mon bel enfant, m'entendez-vous?
A mort fault paier le trevaige,

1. Leçon obscure. On croit lire :

Quant de la scie attrapé.

C'est son souverain heritaige;
Par ce chemin passerons touz...

ZARDAIN.

Monseigneur, se ne vous partez,
Devant vous tuer le verrez
A qui qu'il en doive couster.

JOSAPHAT.

J'ayme trop mieulx a m'en aller.
Le povre n'a rien desservy.
Adieu, ami.

LE VIEL HOMME.

A dieu vous dy,
Puisque vous voulez despartir.

JOSAPHAT, tout pensant.

Qu'esse à dire? fault-il mourir?
Qu'esse a dire de ceste mort?
Qu'esse a dire? fault-il pourrir?
N'y a il quelque reconfort?
Jamais certes n'auray confort
Puisque jeunesse fault laisser.
Je m'en trouve esbahy tant fort
Que je ne le puis oublier.
Seigneurs, je me veux repairier
Vers l'hostel, cheminez devant.

LE COMTE GREC.

Or sus, ces instrumens avant;
Sus, a coup faites vous ouïr.

JOSAPHAT.

Garde n'ont de moy resjouir.
Ostez, ostez, n'en jouez plus,
J'ai a penser a autres jus,
Taisez-vous.

LES JOUEURS.

A vostre plaisir.

JOSAPHAT.

Et comment me fault-il mourir?
Et comment, mort, m'occirras-tu?

On voit qu'il y a dans les mystères des développements entiers et même d'une certaine longueur, dont le style est suffisant; on pourrait dire fort bon. Nous citerons encore quelques vers empruntés d'un autre mystère plus ancien d'un quart de siècle environ, le *Viel Testament;* nous les choisirons dans l'épisode d'Esther; c'est la plus ancienne entre les pièces nombreuses qui furent à diverses reprises composées sur ce sujet touchant. On trouvera quelque intérêt peut-être à rapprocher plusieurs vers de Racine des vers du poète anonyme qui exprima deux cent quarante ans avant Racine les mêmes idées ou des idées analogues. Ce n'est pas que ce parallèle suppose une influence même éloignée du mystère sur la tragédie. Racine n'avait jamais lu, il ignorait absolument le *Viel Testament.* Mais il n'est pas inutile de montrer comment le moyen âge, avec des procédés de style très différents de ceux du XVII[e] siècle, ou plutôt sans aucun procédé de style, atteignait quelquefois à un certain bonheur d'expression.

Esther, pressée par Mardochée d'intercéder en faveur des Juifs, lui répond :

Comment ay-je l'intencion
Et le vouloir du roy es mains?
Ha! nenny. Mon peuple je plains;
Mais je n'y sçauroie que faire.
Se le vueil du roy Assuaire
Est nous vouloir faire mourir,
Je n'y vueil point desobeir,
Mais endurer mort la premiere.

Les mêmes hésitations troublent la reine chez Racine.

Hélas! ignorez-vous quelles sévères lois
Aux timides mortels cachent ici les rois?

Mais, quand sa résolution est prise, elle oublie toute crainte :

Contente de périr, s'il faut que je périsse,
J'irai pour mon pays m'offrir en sacrifice.

Dans la tragédie cependant, elle s'évanouit en abordant Assuérus. Dans le mystère elle est plus ferme :

A toy, puissant roy Assuaire,
Je rens honneur et reverence.
— Hester très humble et debonnairè,
Moult me plaist ton obeissance.
En signe d'amour et clemence,
Sur toy, par fait especial,
J'estens par grant begnivollence
Ma verge, mon ceptre royal.
Que quiers tu a propos final?
Demande ce que tu vouldras,
Humble Hester, de moy l'obtiendras,
Fust la my part de mon royaulme.
Ton humilité en mon ame
Me plaist par dessus autre chose.
Se tu veulx rien, requiers, propose;
Faire tu le peux seurement[1].

L'orgueil enragé d'Aman est exprimé dans le mystère avec beaucoup d'énergie et de vérité :

Ravy je me sens a demy
Que mon orgueilleux ennemy,
Mardochée, je pugniray!
Je t'auray, vieillart, je t'auray!
Ne m'as tu daigné faire honneur?
Et il n'y a si grant seigneur
Qui ne me le face.....
Je vous auray, très fiere gent!
Je vous auray, despit comment,
Je vous auray! Pour l'amour d'ung,
Vous en serés trestous pugnis!

1. Vivez, le sceptre d'or que vous tend cette main
Pour vous de ma clémence est un gage certain.....
Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Éprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes États vous donner la moitié?

Il y a là un mouvement furieux de passion que Racine a retrouvé, sans lui donner peut-être une expression aussi vive :

Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
« Il fut des juifs, il fut une insolente race.
Répandus sur la terre, ils en couvraient la face.
Un seul osa d'Aman attirer le courroux ;
Aussitôt de la terre ils disparurent tous. »

Pendant le festin qu'Esther offre au roi, elle lui révèle sa naissance ; elle l'implore pour les Juifs, ses frères :

Reffrains, reffrains, Assuaire, ton ire.
Qu'ay-je meffaict, dy le moy plainement?
Qu'ay-je (mef) faict vers toi, redoubté sire?
Moy et mon peuple veulx mettre a finement.
— Qui? toy, Hester? — Par ton commandement.
— Qui, toy? — Voire. — (Qui?) Toy, ma bien amée?
— Commandé l'as. — Que dis-tu? — Seurement.
— Toy mettre a mort! — Sentence en est donnée.
— Que me dis-tu? — Et partout publiée.

La vivacité pathétique de ce dialogue ne semble pas dépassée chez Racine :

J'ose vous implorer, et pour ma propre vie,
Et pour les tristes jours d'un peuple infortuné,
Qu'à périr avec moi vous avez condamné.
— A périr! vous? Quel peuple? Et quel est ce mystère?
— ..... Esther, seigneur, eut un juif pour son père.
De vos ordres sanglants vous savez la rigueur.
— ...... Ah! de quel coup vous me percez le cœur!
Vous la fille d'un juif! Eh quoi! tout ce que j'aime,
Cette Esther, l'innocence et la sagesse même,
Que je croyais du ciel les plus chères amours,
Dans cette source impure aurait puisé ses jours?

La colère d'Antiochus contre Aman qui l'a trompé, la terreur d'Aman, qui implore en vain la pitié d'Esther, sont assez vivement dépeintes dans le mystère.

Amer courroux tresperse mon couraige.
Ardent fureur a mon cueur allumé;
Et me desplait a merveilleux oultraige.
Cruel despit a mon cueur enflamé.
D'ire je sens mon cueur tout embrasé.
Aman, Aman, pire dessoubz les cieux,
As-tu la mort faulcement impetré
De l'humble Hester, le plaisir de mes yeux?
— Helas! Dame! Mort suis n'en fault douter.
Nulle que vous si n'y peult obvier.
O doulce Hester, debonnaire sans per,
Preserve moy; de ce dur encombrier
Il te plaise m'oster, sans te vengier!
Je t'en suppli, en piteux desconfort[1].

Ainsi, quand une inspiration heureuse, une émotion vraie soutenaient les poëtes du xv[e] siècle, la langue du temps ne leur était pas un obstacle, dans l'ordre au moins des sentiments que la poésie est appelée à exprimer. C'est le génie qui manqua souvent aux auteurs du moyen âge, ce n'est pas l'instrument; si nous avons pu dire que les mystères sont généralement mal écrits, il ne faut pas l'imputer à la langue, mais aux écrivains.

Aucun mystère n'est un chef-d'œuvre; mais dans plusieurs le poëte a réussi à jeter sur un fond monotone des morceaux épisodiques fort agréables. La liberté d'allure accordée au genre leur permettait d'heureuses digressions, que la théorie ultra-classique du xviii[e] siècle eût impitoyablement qualifiées de longueurs. Ce goût du détail poétique, aimable broderie plus ou moins rattachée au fond, est un des charmes de Shakespeare; Corneille lui-même a ses stances, Racine a ses chœurs. Ce n'est que plus tard qu'une époque géométrique voulut proscrire, dans la tragédie, tout ce qui ne courait pas droit vers le dénouement. Avec tant de logique on tue

1. C'en est fait : mon orgueil est forcé de plier;
L'inexorable Aman est réduit à prier.
Par le salut des juifs, par ces pieds que j'embrasse,
Par ce sage vieillard, l'honneur de votre race,
Daignez d'un roi terrible apaiser le courroux :
Sauvez Aman, qui tremble à vos sacrés genoux.

la poésie. Nous ne mépriserons pas dans les mystères ces fleurs isolées qu'on cueille et qu'on respire en passant; nous ne dédaignerons même pas ces chansons souvent touchantes, d'ordinaire railleuses ou comiques, parfois bouffonnes, que les personnages destinés à égayer la pièce (bergers, aveugles, valets, fous) viennent débiter entre deux scènes tragiques. Il y en a de fort jolies; et à défaut d'une publication complète des mystères (œuvre de longue haleine), on devrait en recueillir cette partie chantée, qui n'était pas la moins originale. On trouvera quelques chansons dans nos *Analyses*, où nous avons indiqué ou transcrit plusieurs morceaux qui dans les mystères nous ont frappé par une certaine valeur littéraire. Quelle que soit l'imperfection du genre, apprécié dans l'ensemble, il serait encore aisé de composer une agréable anthologie dramatique du moyen âge.

CHAPITRE IX

LES AUTEURS DES MYSTÈRES.

La plupart des mystères sont anonymes, comme tant d'autres œuvres du moyen âge. Aussi avons-nous pensé qu'il pourrait être utile de réunir ici les renseignements rares et incomplets que nous possédons sur un fort petit nombre d'auteurs de mystères. Quelque lumière pourra naître du rapprochement de ces noms pour la plupart obscurs, même en leur temps, ou qui le sont vite devenus, après avoir jeté quelque éclat.

Les poètes qui sont l'objet de ces courtes notices sont au nombre de dix-huit. Nous les avons rangés à peu près selon l'ordre chronologique; mais il n'est presque aucun d'entre eux dont on puisse dater la naissance et la mort avec certitude.

EUSTACHE MERCADÉ, auteur de *la Passion et la Vengeance de Jésus-Christ*, mystère conservé en manuscrit à la bibliothèque d'Arras[1], vivait au commencement du XVe siècle. Il était, en 1414, official de l'abbaye de Corbie[2] et fut plus tard prieur de l'abbaye de Ham. D'après un document récemment mis au jour, il aurait perdu sa charge d'official dès 1427, mais il aurait été remis en possession en 1437, par une sentence du Châtelet que le Parlement confirma le 2 mai 1439[3].

1. Voy. t. II, *Analyses*, XVe *siècle*. La *Vengeance* seule est sûrement de lui.
2. Voy. *Mémoires des Antiquaires de Picardie*, t. VIII; *Compendium regalis abbatiæ Corbeiensis*. — *Bulletin du comité des monuments écrits*, t. I, p. 203; t. II, p. 5, 69 et 74; t. III, p. 165, 194, 197. — *Bulletin du comité historique des arts et monuments*, t. III, p. 194 et 197.
3. Voy. bibliothèque de l'École des chartes, série E, t. I, p. 426 : *Recherches sur l'ancienne bibliothèque de Corbie*, par L. Delisle. — *Rouleaux des Morts*, par L. Delisle; Paris, 1866, p. 476.

M. Vallet de Viriville cite un passage du *Champion des dames*, où Martin Franc, ou le Franc, qui écrivait au milieu du xve siècle, cite Mercadé parmi les « rhétoriciens » alors célèbres [1]. Dans le mystère qui est son œuvre, l'auteur est ainsi désigné au verso de l'avant-dernier feuillet :

C'est la vengance Jhesucrist,
Laquelle composa et fist
Ung clerc moult bien recommandé ;
S'eult dampt Ustasse Marcadé
A nom ; et docteur en decret
Moult sage fut, et moult discret ;
Bachelier en theologie,
Et official de Corbie
En son temps, et sans nez I blasme [2]
Penser. Priez Dieu pour son ame.

Jacques Millet [3], auteur de l'*Histoire de la destruction de Troie la grande, par personnages*, était né, vers 1425, d'une famille qui appartenait à la bonne bourgeoisie parisienne. Déjà maître ès arts de l'Université de Paris, il étudiait « ès-lois » auprès de la célèbre Faculté d'Orléans, lorsqu'il commença (le 2 septembre 1450) son grand ouvrage : il l'eut achevé au bout de deux ans. Le grand nombre des manuscrits qui nous sont parvenus de la *Destruction de Troie par personnages* atteste le succès qu'obtint Jacques Millet. Les poètes de la fin du siècle, et encore ceux du commencement du seizième, Octavien de Saint-Gelais, Cretin, Robertet, le nomment avec honneur. Jean Bouchet, dans son *Temple de bonne renommée*, le place à côté des Greban, auteurs alors illustres de la *Passion* et des *Actes des Apôtres*. Jacques Millet mourut jeune encore, en 1466, à Paris, où sans doute il était né. M. Tivier [4] a voulu lui attribuer le mystère du *Siège d'Orléans*, mais cette hypothèse ne repose sur aucune preuve. On

1. Bibliothèque de l'École des chartes, *Notice d'un mystère par personnages*, etc., par M. Vallet de Viriville (série A, t. V, p. 37-58).
2. *Nez* I, ou *nessun*, italien *nessuno*, nul.
3. Ou Milet. L'on trouve les deux orthographes.
4. *Étude sur le mystère du siège d'Orléans*, p. 230.

ignore d'ailleurs à qui l'on doit ce mystère. Mais les deux auteurs ayant vécu dans le même temps et dans la même ville, il n'est pas surprenant que l'on puisse établir d'assez nombreux rapprochements de détail entre les deux ouvrages. Tant de témoignages attribuent à Jacques Millet la *Destruction de Troie*, qu'on ne s'expliquerait pas comment il ne s'en trouverait pas un seul pour nous le désigner comme auteur du *Siège d'Orléans*.

La Monnoye, dans ses notes sur la *Bibliothèque* de la Croix du Maine, cite l'épitaphe qu'Octavien de Saint-Gelais (au IIIe livre de son *Séjour d'honneur*), consacre à Jean Millet :

Près de lui (Alain Chartier) vis maitre Jacques Milet,
Qui mit en vers l'histoire Dardanide,
Cil a Paris or enseveli est,
A mort n'i a ressource ne remide,
Savoir n'i peut, armes n'i font aïde.
A tous vivans convient passer le pas.
Helas! mon Dieu! je ne pensasse pas,
Que gens si clercs, au moins en si jeune age,
Fussent vaincus par mort, dont c'est dommage.

Robertet, poète contemporain de Louis XII, nous a laissé aussi une sorte d'épitaphe de Jacques Millet, sous ce titre : *Complaincte faite par maistre Alain Charretier de la mort de maistre Jacques Millet*. La fiction n'est pas heureuse, car Alain Chartier était mort au moins trois ans avant Jacques Millet. Dans les vers de Robertet, Calliope interpelle ainsi la Mort, qui a osé frapper Jacques Millet :

Faulse mort, qui tous maux octroye,
Tu as bien serrée la bouche
Qui la Destruction de Troye
Mit jadis en si haute couche,
Et si bien les histoires touche,
Sans riens laisser qui soit de choix,
Que riens a cest œuvre n'attouche,
Au moins pour langage françois.

La suite du morceau nous apprend que Jacques Millet avait

composé (en vers latins) l'épitaphe d'Agnès Sorel, gravée à Loches sur le tombeau de la Dame de Beauté[1].

Des deux GREBAN (ARNOUL et SIMON) l'on sait fort peu de chose[2]. Tous deux naquirent au Mans, quoiqu'on les ait dits souvent natifs de Compiègne. Mais Clément Marot, dans une épigramme à Salel, en nommant treize poètes et leurs lieux de naissance, écrit ce vers, dont le sens est rendu parfaitement clair par ceux qui précèdent et par ceux qui suivent :

> Les deux Grebans ont le Mans honoré[3].

Dans les *Œuvres poétiques de Jacques Peletier*, imprimées à Paris en 1547, Joachim du Bellay, adressant à l'auteur un dizain élogieux, s'exprime ainsi :

> Cesse le Mans, cesse de prendre gloire
> En tes Grebans, ces deux divins esprits[4].

Enfin Ét. Pasquier, dans ses *Recherches*, appelle les Greban « frères nés de la ville du Mans ».

Il est vrai qu'on lit au folio 126 du *Cuer de Philosophie* (ouvrage du XIVe siècle imprimé au commencement du XVIe, par Anthoine Verard) les lignes suivantes : « Cy fine l'ordonnement du monde, et commence l'ordonnement du compost et du kalendier, et les noms de ceulx qui le firent, si comme maistre Symon de Compiengne, qui fut moine de saint Richier en Ponthieu, lequel le translata de latin en françois, selon maistre Aignan[5]. » La Croix du Maine (quoique Manceau), s'appuya sur ce témoignage pour placer à Compiègne la naissance des Greban (dans la *Bibliothèque française*, publiée en 1584), et cette hypothèse hasardeuse a été adoptée aveuglément par M. Hauréau, M. Sorel, D. Piolin et tous les diction-

1. Vallet de Viriville, dans la *Nouvelle Biographie générale*, article MILET (Jacques).
2. Voy. *Notice biographique et littéraire sur Arnoul et Simon Greban*, par Alex. Sorel, dans *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, t. II. — Voy. *Passion* de Greban, éditée par G. Paris, Introduction.
3. *Œuvres de Marot*, édit. Jannet, t. III, p. 71.
4. *Œuvres poétiques de Jacques Peletier*, Paris, 1547, f° 103.
5. Cité par G. Paris : *Passion* d'Arnoul Greban, Introduction, p. XI, note 2.

naires biographiques[1]. Cependant Simon de Compiègne peut n'être pas Simon Greban; nulle part on ne voit que Simon Greban ait été moine à Saint-Richier en Ponthieu, au contraire on sait qu'il était chanoine au Mans comme son frère Arnoul[2]. C'est au Mans qu'il mourut ou du moins fut enterré. Enfin une preuve plus positive que les deux Simon sont différents, est celle-ci : Le *Cuer de Philosophie*, comme l'avoue la Croix du Maine, sans réussir à expliquer ni à résoudre cette difficulté, et comme le dit d'ailleurs formellement le titre de l'ouvrage, fut « translaté de latin en françoys a la requeste de Philippe le Bel, roy de France, » et l'examen du livre confirme entièrement ce témoignage. Or Philippe le Bel est mort cent ans au moins avant la naissance de Simon Greban.

Le plus ancien document relatif à l'un des Greban est contenu dans une quittance tirée des archives de l'échevinage d'Abbeville, datée du 31 décembre 1452, par laquelle est restituée à « Guillaume de Bonoeuil » une somme de dix écus d'or, « que avoit payé pour avoir les jus de la Passion a Paris, a maistre Ernoul Greban[3] ».

Ainsi en 1452, « Ernoul Greban » avait déjà assez de réputation pour qu'on vînt d'Abbeville à Paris acheter à beaux deniers comptants un exemplaire de sa *Passion*. D'autres villes sans doute agissaient comme Abbeville. Arnoul Greban était déjà « maistre », c'est-à-dire maître ès arts, grade qui ne s'obtenait pas avant vingt-deux ans[4]. Mais l'auteur d'une *Passion* en trente mille vers, et si fameuse, pouvait-il avoir moins de

1. Sorel, notice citée, p. 9. — Hauréau, *Hist. litt. du Maine*, art. GREBAN. — D. Piolin, *Recherches sur les mystères représ. dans le Maine*. — *Nouvelle Biographie générale*, article GRESBAN. Seul Colletet, dans ses *Vies des Poètes*, maintient au Mans, sur la foi de Marot, la naissance des Greban. (Voy. la *Passion* de Greban, éditée par G. Paris, Introduction, p. VI, note 2.) L'incendie du Louvre, en 1871, a fait périr l'original de Colletet; mais la *Vie* des Greban survit dans une copie moderne (Biblioth. nation., ms. Durand de Lançon, nouv. acquis., fr. 3073.)

2. Voy. une savante discussion de cette question obscure dans l'Introduction à l'édition de la *Passion* de Greban, par G. Paris, p. X.

3. Voy. le texte de cette note aux *Représentations* : 1455, Abbeville, la *Passion*.

4. Thurot, *de l'Organisation de l'enseignement dans l'Université de Paris au moyen âge*, p. 60.

trente à trente-cinq ans [1] ? Il semble donc raisonnable de placer vers 1420 la naissance d'Arnoul Greban.

C'est après avoir pris tous ses grades dans la faculté des arts qu'on pouvait solliciter ceux de la faculté de théologie. En 1456, Arnoul Greban fut reçu, à Paris, bachelier en théologie; comme en fait foi le registre même de la faculté [2]. Dans une note qu'on lit en tête du manuscrit 816 de la *Passion* d'Arnoul Greban, l'auteur est ainsi qualifié : « Maistre Arnoul Gresban, notable bachelier en theologie, lequel composa ce present livre a la requeste d'aucuns de Paris. » Ce manuscrit est daté de 1473 [3]. La note est du même temps.

A cette date il est probable que maistre Arnoul Greban avait déjà quitté Paris pour le Mans, où nous savons (par le témoignage de la Croix du Maine) qu'il vécut et mourut chanoine de l'église cathédrale de Saint-Julien [4]. Nous ignorons quand se termina sa vie.

Quant à son frère Simon, sa carrière est à peine mieux connue. En 1468 il figure sur un état des officiers de la maison de Charles d'Anjou, comte du Maine [5]; il avait donc suivi son frère dans cette province. Selon la Croix du Maine il fut secrétaire de ce prince [6]. En 1472, il payait dix livres le loyer d'une maison qu'il occupait au Mans en qualité de chanoine de Saint-Julien [7], ayant obtenu la même dignité qu'avait Arnoul, ayant même succédé peut-être à Arnoul. Rien ne dit en effet que ce dernier vécût encore à cette date. Quand Simon mourut, on lui éleva dans la cathédrale, devant l'autel Saint-

1. D'ailleurs le nom d'Arnoul Greban ne figurant pas sur les registres de la faculté des Arts conservés pour les années 1444-1456, il dut être reçu maître avant 1444. Voy. la *Passion* de Greban, édition Paris, Introduction, p. v.

2. Voy. l'extrait de ce registre dans l'Introduction à l'édition de la *Passion* de Greban donnée par G. Paris, p. III.

3. Voy. le texte intégral de cette note, t. II, *Analyses* : *Passion* d'Arnoul Greban.

4. La Croix du Maine, *Bibliothèque française*, II, 408 (1772).

5. *État de la maison de Charles d'Anjou en* 1468. Bibl. nat., mss. fr., 7855, cité par Vallet de Viriville (*Biographie générale*, article GRESBAN, et Sorel, notice citée, p. 10). Charles d'Anjou fut comte du Maine, après René le Bon, depuis 1440.

6. La Croix du Maine, *Bibliothèque française*.

7. Voy. G. Paris, *Passion* de Greban, Introduction, p. VII, note 4.

Michel, un tombeau que les huguenots détruisirent au siècle suivant, en 1562[1].

Voilà le peu qu'on sait sur la vie des deux frères. Pour leurs ouvrages, nous les connaissons mieux. Arnoul avait composé la *Passion;* il avait aussi collaboré aux *Actes des Apôtres*, cet énorme mystère dont son frère Simon fut, dit-on, le principal auteur[2]. Arnoul avait aussi composé des complaintes amoureuses dont Henry de Croy, dans son *Art et science de rhétorique*, et Pasquier, dans ses *Recherches*, citent quelques fragments et font un éloge exagéré[3]. Enfin Geofroi Tory raconte qu'il avait « veu en l'esglise des Bernardins a Paris, ung tableau auquel il y a une oraison a la Vierge Marie » qui était l'œuvre d'Arnoul Greban et même contenait l'anagramme de son nom[4].

Simon, outre sa part dans la composition des *Actes des Apôtres*, écrivit des *élégies, complainctes et déplorations* sur la mort d'une reine de France (Marie d'Anjou, femme de Charles VII) et des *Épitaphes* sur la mort de Charles VII[5]. Nous ne parlerons pas de la traduction du *Cuer de Philosophie*, ni de l'*Espere du Monde*, qui n'est qu'une partie du même ouvrage; l'attribution de l'un et l'autre à Simon Greban paraît ne reposer que sur une erreur de la Croix du Maine.

Les deux frères jouirent pendant longtemps d'une renommée brillante. Jehan le Maire de Belges, dans le *Prologue de la concorde des deux langaiges français et toscan* (ouvrage publié vers 1506)[6], nomme les deux Greban parmi les poètes dont la mémoire « est et sera longuement en la bouche des

1. La Croix du Maine, *Biblioth. française*, édit. de 1772, t. I, 58-9, 357; II, 408-410.

2. On ignore la date où furent composés les *Actes*. Voy. aux *Analyses* et aux *Représentations* : La Croix du Maine dit de Simon : « Il a continué le livre des Actes des Apostres commencé par son frère Arnoul. »

3. Voy. *Art et science de Rhétorique*, dans Crapelet, *Poésies des XVe et XVIe siècles*, Paris, 1830-1832, in-8. — Pasquier, *Recherches de la France*, dans les *Œuvres*, édit. d'Amsterdam, 1723, in-f°, t. I, col. 700 A.

4. Geofroi Tory, *Champ Fleury;* Paris, 1529, f° III.

5. La Croix du Maine, *Biblioth. française* (1772), I, 58-9, 357; II, 408 à 410.

6. Publié avec les *Illustrations de Gaule;* Paris, Regnault.

hommes ». Clément Marot (dans sa cinquième complainte, sur Prudhomme) loue[1]

> Les deux Grebans au bien resonnant style.

Jehan Bouchet, dans son *Temple de bonne Renommée*, publié en 1518, les nomme parmi « les inventeurs de l'art de poesie ». Dans sa 61e épître familière il admire

> . . . . le style
> Des deux Grebans dont grant doulceur distille[2].

Pierre Fabri, dans *le Grant et vray Art de pleine Rhétorique*, publié en 1521, place Arnoul au rang des grands orateurs[3] : « Depuis peu de temps la science a eté amplement magnifiée en nostre langage de plusieurs et grans orateurs, et mesmes de nostre temps de maistre Arnault Grebon (*sic*), etc. » Geofroi Tory[4] dans le *Champ Fleury* (publié en 1529) parle avec admiration d'Arnoul; mais il le connaissait si bien qu'il croit trouver mention de ce nom dans la *Divine Comédie*. « Dantes Aligerius, Florentin..., faict honorable mention dudict Arnoul Graban (*sic*). »

En 1540, l'éditeur du mystère des *Actes des Apôtres*, joué avec un immense succès à Bourges en 1536, louait avec une sorte d'enthousiasme les deux Greban dans son prologue; le privilège de l'édition, daté du 24 juillet 1536, ne se taisait pas non plus sur le mérite des illustres frères.

> Consequemment j'oseray bien te dire
> Que de tous jeux ung plus beau ne puis lire.
> Symon Greban, bon poete estimé
> Meme en son temps, prit peine de l'ecripre,
> Comme le vois, moult doulcement rythmé.
> Ung frere il eut, Arnoul Greban nommé,

1. Marot, *Œuvres*, édition Jannet, t. II, p. 270.
2. *Le Temple de bonne Renommée et repos des hommes et femmes illustres*, Paris, 1528, fos 44 et 45. *Épistres morales et familières du Traverseur, etc.*, ép. LXI; Poitiers 1545.
3. *Le grant et vray Art de pleine Rhétorique*, Rouen, 1521, Prologue.
4. Geoffroi Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529, fo 3.

Gentil ouvrier en pareille science,
Et inventeur de grande vehemence.
Or l'ung et l'autre est digne d'estre aymé,
S'on doit aymer les choses d'excellence.

En 1547, paraissait encore le dizain cité plus haut, de Joachim du Bellay, où les deux Greban sont qualifiés de « divins esprits ». Mais, peu d'années plus tard, le triomphe des nouvelles doctrines poétiques, représentées par la Pléiade, faisait tomber dans le dédain le théâtre du moyen âge, et dans l'oubli les deux Greban, qui en avaient été certainement les plus éminents représentants. Il semble que le peuple oublia moins vite les noms d'Arnoul et de Simon. Dans une bibliothèque rustique formée d'un très petit nombre de volumes, Noël du Fail place encore les deux Greban [1].

On ne sait presque rien sur GUILLAUME FLAMANT ou FLAMANG, auteur du mystère de *Saint Didier* joué à Langres en 1482. Il fut chanoine de Langres, curé de Montheries (près de Chaumont) et mourut moine à Clairvaux. Il composa plusieurs ouvrages dont M. Carnandet a dressé la liste dans sa préface du mystère de *Saint Didier*. T. Tabourot, dans son *Histoire des évêques de Langres*, attribue à Flamant le martyre des *Saints Jumeaux*, autre mystère, tout entier perdu, sauf quelques vers cités par Tabourot, et qui sembleraient plutôt tirés de la *Chronique* rimée *des Evesques de Lengres*, autre ouvrage du même Guillaume Flamant. Il avait aussi composé la *Déclaration des Statuts de la Confrérie de M. S. Didier, et la Vie et Canonisation dudict sainct en briefve ryme françoise*, poème de treize cents vers, en quatre parties : dans la première on trouve les statuts de la confrérie; la seconde contient la vie et le martyre du saint; la troisième, la relation des miracles opérés par lui; la quatrième, la translation de ses reliques. Le mystère de *Saint Didier*, comme on a vu ci-dessus [2], n'est que le développement et la mise en scène

1. *Œuvres de Noel du Fail*, Biblioth. elzévirienne, t. I, p. 13. Voy., sur les Greban, Paulin Paris, *Manuscrits français*, t. VI, p. 230-311.
2. Voy. ci-dessus, p. 231.

dramatique de ce poème[1]. En 1501, Guillaume Flamant fut mandé à Dijon pour ordonner un mystère mimé qu'on devait jouer à l'entrée du roi Louis XII.

— Un homonyme du chanoine de Langres, MICHEL LE FLAMENG, religieux jacobin, composa dans le même temps les *Dix mille martyrs*, mystère perdu aujourd'hui, qui fut représenté à Amiens en 1482. Le nom de l'auteur est tout ce que nous savons de lui[2].

— On ne sait aussi que le nom de JEHAN DU PÉRIER, ou DU PRIER, dit LE PRIEUR, « mareschal des logis du roi de Cicille » (René le Bon). Il composa, sur l'ordre de ce roi, le mystère du *Roi Avenir* : comme il l'expose lui-même dans le prologue de l'ouvrage[3] :

Il est vray que le noble Roy
René, que Dieu veuille garder,
S'avisa, pour plus augmenter
La vie du Roy Advenir,
Qu'ung mystaire en feroit ouvrer
Pour joüer ou temps a venir.
Lors pour expedier ce fait
Affin que plus tost fust parfait
(Quoy que bien eust trouvé meilleur)
Luy ayant vouloir au parfait,
Il appella un sien varlet
De chambre, nommé Le Prieur,
Comme peut faire son Seigneur.
Il le fist de ce fait acteur,
Et luy commanda a l'ouvrer,
Ce point priant son createur,
Que d'erreur le voulult garder.

Le 3 septembre 1476, Jean le Prieur prenait part à la représentation d'une farce jouée devant le roi René à Tarascon; des « menestrez » le conduisaient lui et « les joueux par la ville et jusques devant les chaffaulx[4] ». Jean le Prieur reçut aussi

1. Voy. *Préface* du mystère de *Saint Didier*, édité par J. Carnandet; Paris, 1855, in-8.
2. Dusevel, *Histoire d'Amiens*, p. 294.
3. Voy. t. II, *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints (xv[e] siècle).
4. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. II, p. 174.

du roi, le 26 décembre 1478, deux cent cinquante florins, « en consideration des bons et agreables services qu'il lui faisoit chascun jour et mesmement pour certain livre ou histoire des Apostres qu'il avoit naguieres dressié et mis en ordre selon la matiere que ledit Seigneur luy avoit baillée ». Il s'agit probablement ici du mystère des *Actes des Apôtres*, écrits par Simon Greban, et que Jehan le Prieur aurait remanié, peut-être abrégé. En outre, il paraît avoir composé, ou du moins retouché et accommodé au goût de son royal patron, deux autres mystères, *les Trois Rois* et la *Nativité*. Mais, en somme, nous ne possédons pas d'œuvre qui porte son nom, en dehors du *Roi Avenir*[1].

—Vers 1489, la *Passion de Jésus-Christ par personnages* fut imprimée pour la première fois et intitulée comme il suit : « Cy commence le mistere de la Passion de nostre saulveur Jhesuscrit, avecques les addicions et corrections faictes par très eloquent et scientifique docteur, maistre Jehan Michel. Lequel mistere fut joué a Angiers moult triumphanment et sumptueusement en l'an mil quatre cens quatre vingtz et six en la fin d'aoust. »

Qui fut ce Jean Michel, « très éloquent et scientifique docteur, » auteur ou correcteur de ce mystère de la *Passion*?

Il y a eu plusieurs Jean Michel au xve siècle; il y en a au moins trois connus. A tous trois l'on a attribué successivement la paternité de notre mystère.

Le premier Jean Michel fut évêque d'Angers, du 28 février 1439 au 11 ou 12 septembre 1447, date de sa mort. On a de lui un portrait qui fut gravé au xviie siècle[2].

C'est à celui-là qu'on a d'abord attribué, mais à tort, la *Passion* jouée à Angers en 1486. L'erreur date de loin. Jean Bouchet, dans ses *Épîtres*, insérait, dès 1517, ces vers de Pierre Gervaise, assesseur de l'official de Poitiers :

> Voi par après ce maistre Jehan Michel
> Qui fut d'Angiers evesque et patron tel

1. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, t. II, p. 143 et 144.
2. *Revue des sociétés savantes*, 2e série, t. V, p. 274.

Qu'on le dit sainct; il fit par personnages
La passion et aultres beaux ouvrages.

Certes ce témoignage est formel, mais il est erroné. La *Passion* jouée à Angers en 1486 est évidemment un remaniement et une amplification plus ou moins heureuse de la *Passion* d'Arnoul Greban; or celle-ci ne put être composée que fort peu avant 1450. A cette époque Jean Michel évêque était déjà mort[1].

Mais deux autres Jean Michel ont existé au xv[e] siècle, et dans la seconde moitié de ce siècle; tous deux médecins: le premier, du roi Charles VIII; le second du dauphin, fils de ce roi, enfant né le 10 octobre 1492, mort à trois ans le 16 décembre 1495, à Amboise.

Le premier s'appelait Jean Michel de Pierrevive. Entre autres témoignages, une lettre de Charles VIII[2] lui donne ce nom, et le roi l'y qualifie « nostre amé et feal conseiller et medecin ordinaire ». Il suivit Charles VIII en Italie et mourut au retour, à Chieri, en Piémont, le 22 août 1495. Andrieu de la Vigne, secrétaire de la reine Anne, a consigné ce fait dans son *Vergier d'honneur*.

« Le mardi XVIII[e] jour d'aoust le roy partit de Thurin pour aller de rechief a Quiers. Et la demeura jusques au vingtdeuxieme jour du dit moys que trespassa maistre Jehan Michel, premier medecin du roy, très excellent docteur en medecine, duquel le roy fut moult fort marry[3]. »

D'autres documents[4] ne laissent aucun doute sur l'exactitude de ce fait: Jean Michel, premier médecin de Charles VIII, mourut bien à Chieri en Piémont, le 22 août 1495.

Mais dans le même temps vivait un autre Jean Michel, Jean Michel tout court; médecin comme le précédent, et médecin

1. MM. O Leroy, Paul Lacroix (dans le *Catalogue Soleinne*), Louis Paris, en s'appuyant sur les vers de Pierre Gervaise, ont toujours persisté à soutenir que l'évêque Jean Michel est véritablement l'auteur de la *Passion*.

2. Bibl. nat., ms. fr., 2922, f° 49 r°, citée par A. Chereau, *Jean Michel de Pierrevive;* Paris, Techener, 1864, broch. in-8, p. 11. Le même Jean Michel était, en même temps que médecin du Roi, conseiller lai au Parlement de Paris (Chereau, *id.*, p. 12).

3. Cité par A. Chereau, *Jean Michel de Pierrevive*, p. 13.

4. Deux arrêts du Parlement (29 mai et 14 juillet 1497) font mention de son décès. Voy. Chereau, p. 15.

royal, lui aussi; car il était attaché à la personne du dauphin. Il est nommé dans trois documents. Dans un état dressé par le comptable Nicole Briçonnet, à la date du 24 janvier 1495, il figure comme médecin du dauphin aux gages de 300 livres par an[1]. Il est nommé, avec la même qualité, dans une lettre adressée à Charles VIII par les chambellans chargés de la garde du dauphin[2], et dans une lettre de Charles VIII adressée de Turin à ces mêmes chambellans le 17 août 1495, cinq jours avant la mort de Jean Michel de Pierrevive[3]. Comme ces trois documents attestent la présence du second Jean Michel en France auprès du dauphin, à une époque où le premier était certainement en Italie auprès du roi, il est hors de doute que les deux personnages sont distincts l'un de l'autre, quoique homonymes, tous deux médecins de cour, peut-être parents. Reste à découvrir lequel des deux a pu composer ou remanier la *Passion* jouée à Angers en 1486; et même si c'est bien à l'un des deux, non à un Jean Michel inconnu, qu'il convient d'en attribuer l'honneur.

Nul Jean Michel n'est nommé dans les documents incomplets que les archives d'Angers ont conservés concernant la fameuse représentation de 1486.

Mais, trois semaines seulement après cette solennité, le conseil de ville est appelé à choisir « pour le bien et seureté des personnes de la ville et du pays... deux medecins qui seront tenuz faire tous jours l'un d'eulx residence en la ville »; et pour la première place, à l'unanimité « est nommé et esleu maistre Jehan Michel de cette ville[4]. » Est-ce un témoignagne d'estime et de reconnaissance décerné à l'auteur de la *Passion*? On peut le croire, d'autant mieux que, moins de deux ans après, le 19 avril 1488, « maistre Jehan Michel, docteur en medecine, present au conseil de ville, a esté commis et ordonné, appelez avec lui... Coppin, paintre, et autres

1. Voy. Chereau, *Jean Michel de Pierrevive*, p. 16.
2. Bibl. nat., ms. Portef. Legrand, t. XXX, p. 191, cité par Chereau, p. 17.
3. Bibl. nat., fr. 2922, f° 25, cité par Chereau, p. 19.
4. *Documents sur l'histoire du théâtre à Angers et sur le véritable auteur du mystère de la Passion*, par Célestin Port. Bibliothèque de l'École des chartes, série E, t. II, p. 69-79. Voy. p. 72.

qu'il verra estre a faire, pour adviser et escripre les fainctes et esbatements qu'il conviendra faire es carrefours de la ville et ailleurs pour la venue du roy[1] ».

Certes il devient à peu près certain que ce Jean Michel chargé de préparer à Charles VIII une réception pompeuse, avec « fainctes et esbatements », est le même qui, dans la même ville, deux années plus tôt, avait fait représenter avec tant d'éclat la *Passion* remaniée par lui.

Il reparaît à Angers, huit années plus tard, dans un acte civil pour le partage des biens de son beau-père, où il est dit « qu'il est nécessité audit Michel se retirer vers le roy ledit jour de lundi prochain ». L'acte est du 1er février 1496[2]. Jean Michel de Pierrevive était mort depuis six mois. Il s'agit donc de son homonyme dans cet acte, et par conséquent dans les précédents ; car tous les trois s'appliquent au même personnage, enfant d'Angers, et marié dans cette ville. C'est le même Jean Michel, c'est le médecin du dauphin qui reparaît au conseil de ville d'Angers le 14 avril 1501[3]. Il meurt la même année, car le 17 janvier 1502, sa veuve, « la veuve de feu maistre Jehan Michel, en son vivant docteur en medecine, regent en l'université d'Angers, » adresse une requête au conseil de ville pour obtenir le maintien de certain privilège « dudict feu son mari[4] ».

Tous ces faits sont bien liés et paraissent évidents. Un seul demeure obscur, et c'est malheureusement le plus important. Jean Michel l'Angevin, que le conseil de ville d'Angers choisit pour médecin de la ville au lendemain de la représentation de 1486, est-il bien le même que le « très eloquent et scientifique docteur » qui vénait de remanier la *Passion*, jouée dans cette ville en cette occasion « triumphanment et sumptueusement ». C'est extrêmement probable, ce n'est pas tout à fait démontré[5].

1 Voy. C. Port. Bibliothèque de l'École des chartes, série E, t. II, p. 72.
2. Id., ibid., et Chereau, p. 21.
3. Id., ibid., et Chereau, p. 22.
4. Id., ibid., et Chereau, p. 23.
5 M. Chereau a découvert un Jean Michel inscrit sur les registres de la Fa-

C'est à ce personnage encore si mal connu que quelques-uns ont voulu faire honneur d'un autre mystère, celui de la *Vengeance de Jésus-Christ*. Mais cette attribution n'est fondée que sur une hypothèse bien hasardeuse. L'édition de la *Vengeance* est ornée d'une gravure qui représente l'auteur mitré et nimbé. L'éditeur probablement avait voulu figurer l'évêque Jean Michel, qu'il croyait peut-être auteur de la *Vengeance*, aussi bien que de la *Passion*. Là-dessus l'on a dit[1] : Si l'on s'est trompé en attribuant à l'évêque la *Passion*, qui est du médecin, on a dû commettre la même erreur au sujet de la *Vengeance;* et puisqu'on l'attribue aussi à l'évêque, c'est qu'elle est aussi du médecin. Le raisonnement ne paraît pas suffisamment rigoureux. On pourrait aussi bien soutenir que l'évêque est vraiment l'auteur de la *Vengeance*, ce qui a fait qu'on lui attribua faussement la *Passion*.

— GUILLAUME LE DOYEN[2], notaire à Laval, vivait à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. Il composa plusieurs mystères ou moralités, en dirigea la représentation et y tint lui-même son rôle; à la fois auteur, directeur et acteur. Le peu qu'on sait de lui n'est connu que par ses *Annales et Chroniques du pays et comté de Laval et parties circonvoisines*, journal en vers de sa vie, tenu par lui avec soin de 1480 à 1537. Il y a consigné ses exploits dramatiques. En 1494, il fit jouer une *Nativité* qui était son œuvre. En 1524, il tint le rôle de Judas dans un mystère de la *Cène*. En1527, il joua l'Homme dans une moralité intitulée *les Sept Rolles*. On trouvera aux *Représentations* de plus amples détails sur les pièces qu'il fit jouer. Le journal cesse en 1537; l'auteur mourut sans doute vers cette date.

— L'auteur du mystère de *Saint Martin* qui fut représenté par les bourgeois de Seurre en 1496, ANDRÉ ou ANDRIEU DE LA VIGNE, était né à la Rochelle. Il devint, on ne

culté de médecine de Paris de 1471 à 1475 (Chereau, p. 23), mais on ne sait duquel il s'agit là.

1. Voy. C. Port, ouvrage cité plus haut.

2. Voy. Bibliothèque de l'École des chartes, série C, t. III, p. 361 à 393. — B. Hauréau, *Hist. litt. du Maine*, t. III, p. 567.

sait comment, secrétaire du duc de Savoie, à Chambéry; puis secrétaire de la reine Anne de Bretagne à la cour de France. Il suivit le roi Charles VIII dans son expédition en Italie, écrivit le *Journal* de cette guerre et le présenta au roi, lorsque celui-ci rentra en France[1]. Orné du titre assez vain de « facteur du roi », c'est-à-dire poète de Sa Majesté, André de la Vigne ne paraît pas avoir recueilli d'ailleurs un grand profit de ses travaux de cour. Dès l'année qui suivit le retour d'Italie, nous le voyons établi à Seurre (en 1496) et traitant avec la municipalité et les notables de cette ville pour la composition du mystère de *Saint Martin*. M. E. Fournier cite une requête présentée le 30 avril 1504 au Parlement de Paris, par maistre André de la Vigne, « escolier estudiant en l'université de Paris, » afin d'obtenir le maintien de son privilège pour la publication du *Vergier d'honneur*. M. Fournier en avait conclu que cet André était un fils ou un neveu, en tout cas un héritier du poète, et son homonyme. Mais cet André est tout simplement le poète lui-même[3], qui, loin d'être mort, en 1504, composait cette année-là les *Complaintes et Épitaphes du roi de la Bazoche;* en 1508 et en 1514, deux importantes sotties[4]; et dans cette même année 1514, les *Épitaphes* de la reine Anne de Bretagne, sa protectrice. Qu'on ne s'étonne pas qu'il prît, à un âge avancé déjà, la qualité d' « étudiant ». Comme bazochien, il pouvait la réclamer à tout âge, s'il y trouvait quelque avantage[5].

— Nous ne savons rien du chanoine Pra, de Grenoble, qui fut chargé par les entrepreneurs du mystère des *Trois Doms*, qu'on devait jouer à Romans en 1509, d'écrire le « livre »,

1. Ce journal fait partie du *Vergier d'honneur*, ouvrage publié par le poète après la mort de Charles VIII, et longtemps, mais à tort, attribué à Octavien de Saint-Gelais.

2. Dans son *Théâtre avant la Renaissance*, p. 157. Le document est tiré de l'ouvrage de L. de la Borde, *Parlement de Paris*, préface, p. XLIII.

3. *Anciennes poésies françaises* (Bibliothèque elzévirienne), t. XII, p. 108.

4. Celles du *Nouveau Monde avec l'estrif*, etc., et celle où paraissent *le Monde*, *Abus*, *Sot dissolu*, etc. Nous en parlerons dans la suite de cet ouvrage.

5. Andrieu de la Vigne est nommé dans la *Louange des bons facteurs* de Pierre Grognet, Paris, 1533. (Voy. Biblioth. elzévirienne, *Anciennes poésies françaises*, t. VII, p. 1).

en d'autres termes de composer le mystère. Il reçut pour ses honoraires d'auteur cent cinquante florins, et pendant huit mois de séjour à Romans il fut défrayé de ses dépenses à raison de douze florins pour lui et son clerc ou secrétaire. Il reçut en tout 255 florins. Le florin valait, en 1500, 2 fr., 83, valeur intrinsèque. En admettant que la puissance de l'argent fût en 1509 dix fois plus forte qu'aujourd'hui, le chanoine Pra aurait reçu 4245francs pour son mystère, et 2971 fr., 50 pour ses frais de séjour. Le chanoine, comme tous les auteurs des mystères, travaillait trop vite. La première réunion des notables de Romans avait eu lieu au mois de juillet 1508; et dès le 14 août, le fécond dramaturge offrait aux commissaires la première « journée ». Ils furent sans doute médiocrement satisfaits, car le lendemain, 15 août, ils firent venir de Vienne maître Chevalet, « grand fatiste » (poète) auquel on doit le mystère de *Saint Christophe*, représenté à Grenoble en 1527. Cette œuvre n'était pas encore écrite en 1509. Mais Chevalet, qualifié plus tard (au titre de l'édition de *Saint Christophe* imprimée en 1530) de « souverain maistre en telle composicture », et qui, dès 1509, s'intitule « fatiste de Vienne », devait être en possession, dès ce temps, d'une réputation établie.

Chevalet, « pour ce qu'il ne volit pas besognier avec le chanoine Pra[1], » ne resta que quelques jours à Romans et regagna Vienne au plus vite. Il reçut cependant dix florins d'indemnité pour sa peine, et cinq florins, deux sous, neuf deniers pour ses frais (en tout quarante-trois livres, qui en vaudraient quatre cent trente aujourd'hui). Le chanoine continua seul son travail; mais il le soumit aux commissaires dans plusieurs séances consécutives, et on lui imposa tant de retouches et de corrections qu'il fallut l'indemniser spécialement de ce fait par un don de neuf florins. Encore, la veille de la représentation, on rappela en hâte Chevalet pour qu'il remaniât le rôle des « tyrans », dont on n'était pas satisfait. Il vint, resta quatre jours et reçut en tout, cette fois douze flo-

1. Voy. *Composition, mise en scène et représentation du mystère des trois Doms* par M. Giraud; Lyon, Perrin, 1848, in-4.—T. II, *Représentations*, 1509, Romans.

rins trois sous (34 fr.67, aujourd'hui 346 fr.70). Un détail curieux, c'est qu'un acteur, Estienne Combez des Coppes, lui fit retoucher aussi son rôle particulier; le poète reçut neuf sous pour ce petit service (2 fr.12, aujourd'hui 21 fr.20).

— Maître CHEVALET était, selon Guy Allard[1], un gentilhomme du Viennois portant *de gueules au cheval échappé d'argent* Allard lui attribue le prénom d'Antoine; Chalvet[2] l'appelle Claude. Nous avons dit plus haut qu'au titre de son grand ouvrage, le mystère de *Saint Christophe*, joué à Grenoble aux fêtes de la Pentecôte de l'année 1527, il est qualifié : « Maître Chevalet, jadis souverain maistre en telle compositure ». Ces expressions semblent s'appliquer à un poète défunt mieux qu'à un poète vivant; il est donc probable que Chevalet ne vivait plus à la date où fut imprimé son mystère, c'est-à-dire en 1530. Il dut écrire d'autres pièces; le souvenir s'en est perdu. Mais une conjecture assez vraisemblable lui attribue le mystère des *Saints Phocas et Zacharie*, joué à Vienne, sa ville natale, en 1506[3].

— GRINGORE ou GRINGOIRE est, parmi les auteurs des mystères, le seul dont la postérité se souvienne; encore doit-il probablement la meilleure part de sa célébrité à l'auteur de *Notre-Dame de Paris*. Ajoutons que le vrai Gringore ne ressemble guère à celui du roman, et vécut même à une autre époque[4]. Il était Normand de naissance, mais il vécut surtout à Paris, et, vers la fin de sa vie, en Lorraine. On ne sait quand il naquit; mais son plus ancien ouvrage, *le Chasteau de Labour*, parut en 1499; en 1502 les magistrats parisiens le chargèrent de composer un mystère mimé pour une entrée solennelle. Il reçut bien des fois le même honneur dans les quinze années suivantes. Il se maria[5], probablement déjà mûr, le 30 mai 1518. A partir de l'année 1527, date où il publia ses *Notables enseignements, dicts et proverbes*, on n'entend plus

1. *Bibliothèque du Dauphiné*, 1680, in-12.
2. *Bibliothèque du Dauphiné*, 1797. C'est une refonte de l'ouvrage d'Allard.
3. *Composition, etc., du mystère des trois Doms*, par M. Giraud, p. 19.
4. Voy. l'édition de ses *Œuvres*, t. I et II, dans la Bibliothèque elzévirienne, par MM. Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon.
5. Voy. Jal, *Dictionnaire critique*, 2e édit., p. 1817.

parler de Gringore. Il était devenu, sous le nom de Vaudemont, héraut d'armes du duc de Lorraine.

Dans une autre partie de cet ouvrage, Gringore nous occupera comme « Mère sotte », c'est-à-dire dignitaire de la compagnie des « Sots », et comme auteur d'une sottie politique très intéressante. Ici nous devons seulement rappeler que ce souple talent composa pour la confrérie des maçons et charpentiers de Paris un long mystère de *Saint Louis*, en neuf livres. A quelle époque fut écrit cet ouvrage? M. Picot[1], après M. Lepage[2], le rapporte aux dernières années de la vie de Gringore et au temps de son séjour en Lorraine. M. Picot n'hésite pas à lui attribuer la date de 1527, à cause de certaines allusions à des événements du temps, qu'il croit relever surtout dans le rôle de l'empereur : « Le second livre (lisez le troisième), sinon le mystère entier, a dû être écrit au moment où les troupes du connétable de Bourbon venaient d'entrer dans Rome. » La représentation du mystère de *Saint Louis* devait avoir lieu à la fête du saint, qui était celle de la corporation instituée sous son nom ; le troisième livre aurait donc été joué le 25 août 1527.

Ces hypothèses sont ingénieuses, mais nous avouerons qu'elles ne nous ont pas tout à fait convaincu. Il n'est guère possible d'admettre, sans preuves explicites et formelles, que Gringore ait composé à plusieurs reprises pour des gens de Paris un ouvrage d'aussi longue haleine, alors qu'il vivait en Lorraine, livré presque exclusivement, à ce qu'il semble, à la poésie religieuse, pour faire sa cour au duc son patron et pour racheter les légèretés de quelques écrits de jeunesse. Il semble vraiment plus naturel de supposer que Gringore écrivit son *Saint Louis* pendant qu'il vivait à Paris, alors que d'autres succès dramatiques le mettaient fort en vue et qu'il était périodiquement chargé de fournir des mystères aux entrées des rois et des grands dans la capitale. S'il faut tenir compte

1. *Pierre Gringore et les comédiens italiens*, par Émile Picot. Paris, Morgand et Fatout, 1878, in-8, 30 p.

2. H. Lepage, *Études sur le théâtre en Lorraine*, dans *Mémoires de la Société royale de Nancy*, année 1848. Voy. Chassang, *Iarbuch für Romanische Literatur*, Berlin, 1861, in-8, p. 297.

des allusions qu'on croit relever dans cette œuvre, malgré la grande incertitude qu'offre toujours ce procédé, nous ferons observer que le troisième livre nous montre le roi de France en guerre avec l'empereur et semble en effet destiné à surexciter contre celui-ci le sentiment national. Or, en 1527, François Ier était en paix avec Charles-Quint; le traité de Madrid ne fut ouvertement déchiré que le 22 janvier 1528. Au contraire, en 1513, Louis XII était en guerre contre Maximilien, Henri VIII, Ferdinand d'Aragon; le territoire était menacé ou envahi de plusieurs côtés. Les traits patriotiques ou belliqueux du mystère de *Saint Louis* s'appliqueraient fort bien à cette date; et l'homonymie du roi régnant, protecteur déclaré de Gringore, avec le roi que célébrait la pièce, prêtait aussi matière à des allusions flatteuses et délicates. Ajoutons que Louis IX, dans le mystère, est toujours soutenu, même contre les nobles, par le « Populaire », et l'on sait que Louis XII aussi trouva dans ses sujets du tiers état un dévouement et une affection dont son successeur n'hérita point. Plusieurs passages du mystère de *Saint Louis* auraient pu paraître en 1527 une satire de François Ier, lequel ne l'eût pas soufferte.

— Claude Doleson ou d'Oleson, religieux du couvent des frères prêcheurs de Saint-Laurent, au Puy, vivait dans le premier tiers du XVIe siècle. Il est l'auteur d'un mystère aussi long que médiocrement versifié, intitulé : *l'Advénement, Dédicace et Fundation du dévot et singulier oratoire de Notre-Dame du Puy d'Anis*, etc. Son œuvre fut représentée au Puy, à ce qu'on croit, en 1518. On ne sait rien de plus de l'auteur.

— Loys Choquet[1], à qui du Verdier attribue à tort l'œuvre des Greban, les *Actes des Apôtres*, est seulement l'auteur de l'*Apocalypse de Saint Jean*, mystère joué avec les *Actes* à Paris en 1541, et imprimé à la suite de l'édition in-folio de ces mêmes *Actes* donnée par Arnoul et Charles les Angeliers. Il

1. Loys Choquet est nommé dans la *Louange des bons facteurs* publiée par Pierre Grognet; Paris, 1533. (Voy. Bibl. elzévirienne, *Anc. poésies françaises*, t. VII, p. 1.)

paraît qu'il était prêtre. On ne sait rien de lui, d'ailleurs, sinon qu'il vivait en 1538 à Pont-Saint-Maxence, et qu'il fut appelé cette année-là à Compiègne pour composer un mystère qu'on y représenta[1] « à l'honneur et louange de la reine de Hongrie ». Il était associé au Puy d'Amiens[2].

— Parmi les auteurs de mystères, il faut nommer la reine de Navarre, MARGUERITE d'Angoulême. Ce n'est pas ici le lieu de raconter la vie d'une princesse qui a joué un si grand rôle dans notre histoire politique, en même temps qu'elle tient une place honorable dans notre histoire littéraire. Qu'il nous suffise de rappeler ce que lui doit le théâtre français. Marguerite de Valois-Angoulême naquit le 12 avril 1492; elle épousa en 1509 le duc d'Alençon; veuve en 1525, elle se remaria en 1527 avec Henri d'Albret, roi de Navarre. Elle mourut au château d'Odos-en-Bigorre, le 21 décembre 1549, au lendemain de l'arrêt du Parlement qui condamnait les théâtres religieux, à la veille des tentatives dramatiques de Jodelle. On sait son goût pour les poètes, les savants, les novateurs; la protection dont elle s'efforça constamment de les couvrir, au risque de susciter contre elle-même des haines furieuses. C'est ainsi qu'en 1533, elle fut jouée publiquement comme une « furie d'enfer » par les professeurs et écoliers du collège de Navarre[3]. Il fallut l'intervention du roi pour que les acteurs fussent punis.

Les ouvrages dramatiques de la Reine renfermés dans le recueil intitulé : *Marguerites de la Marguerite des princesses*[4], sont les suivants :

1° Quatre « comédies » qui sont des pièces sacrées tout à fait dans le genre des mystères : *la Nativité de Jésus-Christ, l'Adoration des trois Rois, les Innocents, le Désert.*

2° *Les quatre Dames et les quatre Gentilshommes*, sorte de

1. Voy. t. II, *Représentations* : 1530, Compiègne.
2. Voy., ci-dessus p. 118.
3. Le fait a été mis en doute ; mais il est affirmé par des témoignagnes contemporains. On peut douter cependant qu'il ait eu lieu au collège de Navarre.
4. Édité en 1547 par un valet de chambre de la reine de Navarre, Jean (ou Jacques ou Simon) de la Haye, souvent désigné sous la forme latinisée de son nom : *Sylvius*. Sur les représentations de ces pièces, voy. t. II, *Représentations*

moralité dont le caractère dramatique est assez douteux. Les huit personnages expriment leurs inquiétudes amoureuses dans huit élégies du même rythme.

3° *Les deux Filles, les deux Mariées, la Vieille, le Vieillard et les quatre Hommes*, comédie.

4° Farce de *Trop, Prou, Peu, Moins.*

Mais les poésies de la Reine n'ont pas toutes été recueillies dans le recueil des *Marguerites*. La Bibliothèque nationale en possède d'autres en partie inédites, renfermées dans un beau manuscrit que Jehan Frotté, l'un des secrétaires de la Reine, écrivit par son ordre. On y remarque deux farces, l'une à six personnages, l'autre à quatre; toutes deux publiées par M. Leroux de Lincy avec l'*Heptaméron* de la reine de Navarre[1].

— Un peu avant la mort de la reine de Navarre, NICOLAS LOUPVENT, qui se qualifie en latin Nicolaus Lupentius, fit jouer à Saint-Mihiel, en Lorraine, le « mystere et jeu de *Monsieur Saint Estienne pape et martir*, patron de la noble ville de Saint-Mihiel[2] ». Il était prieur de la célèbre abbaye de bénédictins établie en cette ville sous le même vocable. Il avait voyagé; il vit la Terre sainte en 1531; il visita Rome en 1550; il avait écrit une relation de ses voyages. Son mystère, daté de 1548 dans le manuscrit, fut représenté, croit-on, la même année à Saint-Mihiel. On a supposé que la représentation avait pu servir à solenniser les grands jours tenus cette année-là dans cette ville.

— Nous savons seulement le nom de ELOY DU MONT, « dict Costentin, » valet de chambre de François I[er], auteur d'une *Résurrection abrégée* qui contient environ quatre mille vers.

1. T. I, p. 232. M. Louis Lacour a publié *deux Farces inédites attribuées à la reine Marguerite;* Paris, 1856, broch. in-8. Ces deux pièces sont traduites des dialogues d'Érasme, ce que l'éditeur a négligé de dire. Elles ne furent jamais destinées à la représentation. Elles ne sont pas l'œuvre de la reine Marguerite. La *Fille abhorrant Mariaige* se trouve dans les œuvres de Marot (voy. édition Jannet, t. IV, p. 22) sous ce titre : *Colloque de la Vierge méprisant Mariage.*

2. Voy. l'*Histoire de l'abbaye et de la ville de Saint-Mihiel*, par Delisle, 1758, in-4. — Voy. *Analyses*, t. II, XVI[e] siècle.

Il la dédia au roi par une curieuse épître qu'on lit en tête du mystère :

Nuncupatoire epistre au grand Françoys
Roy treschrestien, monarque des Françoys,
Par Costentin, humble et petit valait
Du dict grand Roy, si povoit et valait.

Il se justifie par un jeu de mots assez plat de composer en français plutôt qu'en latin :

. . . . . voyant que le françoys
Trop mieulx aymé est pour le temps qui court
Que le latin aulx qui hantent la court.

Il semble dire que le mystère fut joué devant François Ier :

Comme chrestien en mon esprit je tien
(Sire) que vous qui n'estez pas chrestien
Tant seulement, mais treschrestien, prendrez
Icelluy œuvre, et ne me reprendrez
D'avoir voulu vous dedier tel œuvre
Et pourchassé que devant vous on l'œuvre.

Il félicite le Roi des rigueurs qu'il commence à déployer contre les hérétiques; ce qui fait penser que cette épître dut être écrite vers 1530, à l'époque où s'allumèrent les premiers bûchers. Louis de Berquin fut brûlé au mois d'avril 1529.

« L'humble et petit valet » conclut assez singulièrement son édifiante épître.

Costentin,
Trop mieulx aymant françoys que le latin,
Se donne a vous, les biens, corps, cœur et ame
Et si aurez, si vous voullez, la femme.
Suppliant Dieu que vous et vos amis,
(Roy treschrestien) soyés un jour admis
Regner au Ciel, lieu de paix sans contends,
Après en France avoir regné longtemps.

Cette façon d'offrir sa femme au roi peut n'être qu'une

plaisanterie; mais écrite en tête d'une *Résurrection de Jésus-Christ*, et adressée à François Ier, qui était homme à la prendre au mot, la proposition est au moins bizarre.

Des dix-huit auteurs de mystères dont nous venons de résumer l'histoire, neuf furent des religieux ou des ecclésiastiques : Eustache Mercadé, les deux Greban, Guillaume Flamant, Michel le Flameng, Claude Doleson, le chanoine Pra, Loys Choquet, Nicolas Loupvent; trois peuvent être qualifiés poëtes de profession : Andrieu de la Vigne, Pierre Gringore, Antoine Chevalet. Parmi les autres on compte un légiste : Jacques Millet; un notaire : Guillaume le Doyen; un médecin : Jean Michel; deux valets de chambre de rois : Jean le Prieur et Eloy du Mont; enfin une princesse : Marguerite de Navarre[1].

Nous nommerons ailleurs (voy. aux *Représentations*) certains personnages, d'ailleurs peu connus, qui, sans composer

1. Nous n'avons point parlé dans ce chapitre de deux auteurs du XVIe siècle qui composèrent chacun un mystère; mais ces deux ouvrages, assez courts et très insignifiants, ne peuvent être confondus avec les œuvres de Greban, Gringore ou Chevalet.

L'un de ces auteurs, Jehan d'Abundance, s'intitule dans ses ouvrages « bazochien, et notaire royal de la ville du Pont-Saint-Esprit ». Son nom paraît un pseudonyme; ce ne serait pas le seul qu'il ait pris; car il s'est aussi qualifié « maître Tyburce, demeurant en la ville de Papetourte ». Mais sa personne est réellement inconnue. Ses ouvrages, dont du Verdier donne la liste, sont : le *Joyeux mystère des Trois Rois;* le mystère sur ce texte : *Quod secundum legem debet mori;* trois moralités (*le Gouvert d'Humanité, le Monde qui tourne le dos à Chacun,* et *Plusieurs qui n'a pas de conscience*); enfin l'excellente farce de la *Cornette*. Cette farce et le *Joyeux mystère des Trois Rois* nous sont seuls parvenus; le mystère est manuscrit. Jehan d'Abundance est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Moralité, mystère et figure de la Passion de N. S. J.-C.* Il mourut probablement au milieu du XVIe siècle.

L'autre, Barthelemy Aneau ou Anneau (désigné quelquefois par la forme latinisée de son nom, *Annulus*, était né à Bourges, au commencement du XVIe siècle. Poëte, historien, jurisconsulte, il écrivit deux ouvrages dramatiques : le mystère de *la Nativité,* tout en chansons; nous l'étudions cependant avec les mystères; et *Lyon marchant,* dont nous parlerons en traitant des moralités. Il traduisit l'*Utopie* de Morus, les *Emblèmes* d'Alciat, et composa force vers en grec, en latin, en français. Devenu professeur et plus tard principal au collège de la Trinité, à Lyon, il fut soupçonné de calvinisme. Le 21 juin 1565, la procession de la Fête-Dieu passait devant le collège; une pierre fut lancée d'une fenêtre contre le saint Sacrement. Le peuple envahit la maison et massacra Aneau. Voy. *Nouveaux mélanges sur Lyon,* par M. Breghot du Lut, p. 189-213. L'ouvrage renferme une notice sur Aneau, par M. Cochard. — Voy. Beauchamps, Parfait, la *Bibliothèque du Théâtre français* (par le duc de la Vallière) et le P. Niceron, t. XXII.

des mystères, faisaient métier d'adapter aux exigences d'une représentation particulière des textes déjà connus. Plusieurs de ces arrangeurs surent se faire apprécier et payer même plus cher parfois que les auteurs. Quelques-uns, il est vrai, tenaient dans leurs villes un certain rang : ainsi furent Pierre Curet, ou Cueret, chapelain du duc de Mayenne et chanoine du Mans ; et Jehan Chaponneau, docteur en théologie, de l'ordre des Augustins, à Bourges ; tous deux firent, l'un vers 1515, pour une représentation dont la trace est perdue, l'autre en 1536, pour une représentation très solennelle, donnée quarante jours durant, à Bourges, une recension du grand mystère des *Actes des Apôtres*, œuvre des frères Greban[1]. Les bons « arrangeurs » de mystères allaient d'une ville à l'autre. Rouen fournit à Saumur celui qui remania la *Passion* jouée dans cette ville en 1534. Il se nommait Thomas le Prevost.

Dans les chapitres suivants on trouvera quelques renseignements sur les avantages que les auteurs des mystères pouvaient retirer de la représentation de leurs œuvres ; le bénéfice pécuniaire ne pouvait être que fort médiocre, à une époque où, la propriété littéraire n'existant pas, l'auteur était dépossédé dès qu'il laissait surprendre son ouvrage. En outre les représentations étaient rares, beaucoup de mystères ne furent joués qu'une seule fois. Les frais de mise en scène étaient excessifs. Comme on verra bientôt, tout tendait, dans le théâtre de ce temps, à diminuer l'importance de l'auteur et à exagérer celle de ses auxiliaires, régisseurs, décorateurs, machinistes ou acteurs. Le constructeur même du théâtre fut parfois regardé comme un personnage plus important que l'auteur ; les bâtiments n'étant pas permanents, il fallait toujours construire en vue de la représentation projetée ; au lieu que les textes étaient prêts d'avance et appartenaient à tout le monde ; on n'avait qu'à choisir, à moins qu'on ne voulût

1. Le travail de Jehan Chaponneau servit probablement pour les éditions des *Actes* données en 1537, 1540, 1541 ; cependant la Croix du Maine dit que l'éditeur de 1537 suivit la recension de Curet. Jehan Chaponneau mourut, en 1545, docteur de l'Église réformée de Genève.

du nouveau, comme il arrivait quelquefois. Ces causes réunies suffiraient peut-être à expliquer pourquoi, sur cent-trente mystères qui nous sont parvenus, cent-dix sont anonymes. Mais la plupart des chansons de geste sont également anonymes. Toute la poésie de longue haleine au moyen age était ainsi comme impersonnelle. On signait une chanson; l'on oubliait de signer un poème.

CHAPITRE X

ACTEURS ET ENTREPRENEURS DES MYSTÈRES.

L'objet de la représentation des mystères était, nous l'avons dit, l'édification des spectateurs par la mise en scène des sujets sacrés. Tel était du moins le but avoué, et, pour ainsi dire, officiel du théâtre.

Que de tout temps les auteurs des mystères se soient proposé de plaire et d'amuser en même temps que d'instruire et d'édifier, c'est ce qui n'est pas douteux. Que ces rois, ces princes, ces maires, ces échevins, ces confréries, qui entreprenaient avec un si grand zèle et à si grands frais de faire jouer un mystère, eussent souci de distraire et de charmer leurs sujets ou leurs concitoyens, tout en honorant Dieu et la religion par ces représentations pieuses, c'est ce qu'il est bien permis d'affirmer ; car le comique et le bouffon, mêlés aux mystères, n'ont pas d'autre but que l'amusement public. Mais nulle part, dans les procès-verbaux des représentations, dans tous les documents qui s'y rapportent, on ne trouvera l'aveu d'un autre objet que l'édification du peuple.

Honorer Dieu et les saints, raffermir la foi dans les âmes, instruire les spectateurs des grands faits de l'histoire sacrée, ou de la vie des saints, ou des miracles dus à leur intercession, voilà ce qu'on se proposait en représentant un mystère, comme en le composant.

En 1408[1], l'évêque de Langres autorise les chanoines de

1. Pour tous les faits rapportés dans ce chapitre, sans indication de sources, voy. *Représentations*, t. II, aux dates indiquées.

Saint-Maclou, de Bar-sur-Aube, à jouer la vie et les miracles de leur patron; c'est « à l'honneur, louange et illustration de ce très saint et très éminent confesseur et pontife » que l'autorisation est donnée. En 1462, le roi René, faisant remise d'une taille aux bourgeois de Saumur qui venaient de jouer la *Passion*, a soin de déclarer qu'il favorise ces spectacles chez ses sujets pour exciter « leur courage a devocion ». En 1496, les bourgeois de Seurre s'avisent de faire composer par Andrieu de la Vigne et de jouer eux-mêmes la vie de saint Martin en trois journées; c'est à cette fin «que a la voir jouer le commun peuple pourroit voir et entendre facillement comment le noble patron dudit Seurre en son vivant a vescu saintement et devostement ». Aussi, la veille de la représentation, tous les acteurs en costume se rendirent à l'église Saint-Martin, et l'on chanta « un salut moult devostement, affin que le beau temps vint pour executer leur bonne et devoste entencion et l'entreprise dudit mystere. Laquelle chose Dieu leur octroya. » A la fin de chaque journée les « joueurs » revenaient à l'église « dire et chanter devostement en rendant graces a Dieu ung *salve Regina* ». A Mézières, en 1534, on joue encore la *Passion* « en l'honneur de Dieu et reverence d'icelle Passion pour l'instruction du pouvre peuple ».

C'est parce que les représentations avaient un but avant tout religieux, qu'elles avaient lieu si souvent le jour même où l'on célébrait la fête dont elles rappelaient le souvenir. Le jeu de *Saint Nicolas* de Jean Bodel se jouait le jour de la Saint-Nicolas. Le mystère de l'*Ascension*, à Lille, en 1416, fut représenté le jour de l'Ascension. Le mystère des *Saints Crespin et Crespinien* fut joué pour la fête de ces saints, en 1458, à Paris. La *Nativité* fut jouée à Rouen aux fêtes de Noël en 1474. Les premières représentations de la *Passion* furent données, croit-on, pendant la semaine sainte, à Saint-Maur, près Paris. Le fait n'est pas certain. Mais, en 1491, on joua le vendredi saint la *Passion* à Péronne; en 1545, on joua la *Vie de saint Éloy* à Béthune, le jour de la Saint-Éloi. Les exemples analogues abondent.

Le prologue de la « tierce journee » de la *Passion* de Gre-

ban expose très clairement les intentions pieuses qu'avaient ou affectaient les auteurs, entrepreneurs et acteurs d'un mystère :

Pensez que celuy qui s'instruit
En ceste œuvre porte grant fruit,
Et qu'il n'est histoire en ce monde
Si fertille ne si feconde,
Ne qui doyve mieulx faire entendre
Le cueur au bien ou il doit tendre;
Qui bien l'escoute et bien l'entend
A nul mal faire ne pretend,
Mès juge tout plaisir mondain
Mauvais, decevable et soubdain,
Et n'est adversité si forte
Que tout paciemment ne porte :
Car quant en memore luy vient
La fortune qui luy survient,
Aucunement se desmodere,
Mès après quant il considere
Que le fils de Dieu beneuré
A tant souffert et enduré
Pour mondifier nostre ordure,
Il treuve que ce qu'il endure
N'est riens en regard de la somme
Que Jhesus voust porter pour l'homme,
Ainsi va son veil moderant
En ce miroir considerant,
Ou tout cueur pour son duell mirer
Se doit doulcement remirer;
Et affin que vous y mirez
Et humblement la remirez,
Ce devost miroir pour le mieulx
Vous ramenons devant les yeulx
Sensiblement par parsonnages :
Mirez-vous, si serez bien sages;
Chacun sa forme y entrevoit;
Qui bien se mire, bien se voit.

Jusqu'au xvi° siècle, le peuple parut prendre au sérieux les intentions édifiantes du mystère. Qui sait si, dans ces représentations, dont il n'est pas une qui n'exciterait aujour-

d'hui le rire et le scandale, quelques âmes, en ce temps-là, n'ont pas trouvé au contraire une consolation religieuse, de pieuses leçons, le germe d'une véritable amélioration morale? On connaît les jolis vers que Villon a placés dans la bouche de sa vieille mère. La bonne femme espère avoir préparé son salut; et elle en remercie les peintures de son église paroissiale, qui lui ont fait haïr l'enfer et désirer le paradis.

> Femme je suis, povrette et ancienne,
> Ne riens ne sçay, oncques lettre ne leuz.
> Au monstier voy dont suis parroissienne
> Paradis painct, ou sont harpes et luz
> Et ung enfer ou damnez sont boulluz.
> L'ung me faict paour; l'autre, joye et liesse.
> La joye avoir fais moy, haulte Deesse
> A qui pecheurs doivent tous recourir [1].

Or, les mystères étaient la mise en scène, la reproduction dramatique et animée de ces peintures attrayantes ou terribles qui décoraient les murs des églises. Qui sait si quelques âmes naïves et croyantes ne furent pas, comme la vieille mère de Villon, affermies dans le bien par l'amour de ce paradis brillant et fleuri, où Dieu trônait dans sa gloire et on chantaient les anges ; par l'horreur de ce sombre enfer, dont la gueule, ouverte au devant de la scène, laissait échapper, à travers la fumée du soufre, les plaintes et les hurlements?

A ce but général d'édification populaire se joignaient quelquefois des intentions particulières du même ordre, c'est-à-dire toutes religieuses. Beaucoup de mystères eurent pour objet de recommander certaines reliques ou de mettre en honneur certains pèlerinages.

Dans le mystère des *Saints Crespin et Crespinien*, les deux martyrs, avant de mourir, recommandent à Dieu ceux qui seront dévots à leur culte :

> Et a tous ceulx qui vray memoire
> En ton saint nom feront de nous

1. Villon, édit. Pierre Jannet, p. 55-56 (Nouvelle Bibliothèque Elzévirienne).

Qui les puist garder dė courroux
D'orfenté et de maladie...
Que ceulx qui nous vourront prier
En terre, en mer, en quelque part,
Que ton glorieux Filz les gart
De tribulation, d'ennuy,
De temptation d'ennemy...
Encore te pri, très doulx sire,
Que tu gardes d'orgueil et d'ire
Qui lumiere d'uille et de cire
Fera en nostre remembrance..
Et qui en nostre nom fera
Offrande, sire, octroyer luy
Ce qu'il requerra, je te pry

Dans le mystère de *Sainte Marguerite*, Coulombe descend du ciel et parle ainsi à la jeune martyre :

Ceux qui feront de toy memoire
Auront tousjours force et victoire
Encontre tous leurs ennemys,
Et auront toujours tes amys
Ici bas et la haut au ciel...
Et en tous lieux ou tes reliques
Seront posees, ou ta vie,
Dieu ne les oubliera mie.

Dans le mystère de *Saint Christophe*, le saint, prêt à expirer, s'adresse ainsi à Dieu :

Doulx Dieu, pere misericorps,
Je vous requiers par bon remors
Qu'en tous lieux ou relique aura
De moy, se mal esprit y a,
Qu'il s'en voise sans demouree.
Si vous pry par bonne pensee
Que ceulx qui me reclameront
Ou qui de cueur salueront
Par devotion mon ymage
Gardès soient de tout dommage.
... Et octroyez par vos puissances
Aux femmes grosses qui feront
Oblation et requerront

Mon ymage par bon destin,
Sauvez leur fruit, jusque a la fin
Si qu'avoir puissent crestienté.

Quand une confrérie (comme il arriva si souvent) commandait un mystère et entreprenait une représentation, elle se proposait un objet particulier très pratique, elle s'efforçait d'intéresser les spectateurs à la prospérité de l'association et d'obtenir de leur générosité quelques subsides. « Soutenez la confrérie, » tel est donc le refrain qui revient régulièrement à la fin des pièces de cette nature.

Ainsi dans le mystère de *la sainte Hostie* :

Le noble prelat
A donné pardon et rachapt
De peine cent jours a tous ceulx
Qui de donner seront songneux
Pour enchasser ce saint joel.
Dieu vous le rendra bien et bel
Et en oultre plus, bonnes gens.
Si ne soyez pas negligens
Qui devant vos yeux avez veu
Le beau miracle non par jeu,
S'il vous plaist, vous retiendrez
Et de bon cueur le servirez
En maintenant sa confrarie;
Laquelle est bien auctorisée
Au propre lieu ou ce fut fait.

A la fin du miracle de *Saint Nicolas* :

Des merites sainct Nicolas
Prions toute la compaignie
Qui prennent en gré nos esbatz,
Et soustenez la confrarie.

Le *Saint Louis* de Gringore, commandé par la confrérie des maçons et charpentiers, finit ainsi :

Prions qu'il veuille secourir
Et sa gloire magnifester

A ceulx qui veullent augmenter
Sa très devote Confrarie.

Le mystère était regardé comme une œuvre pie, non seulement par rapport aux spectateurs, qu'il édifiait, mais encore par rapport à Dieu et aux saints, à qui l'on croyait sincèrement plaire par ces représentations. Aussi leur attribuait-on une valeur et une efficacité spirituelles fort grandes, en particulier contre les calamités publiques qui désolèrent si souvent le moyen âge, et surtout contre les pestes. On ne saurait dire combien de fois des villes attaquées ou menacées par une maladie contagieuse, crurent pouvoir apaiser la colère divine ou mériter la protection spéciale d'un saint patron, en faisant représenter un mystère, comme on aurait ordonné un office ou une procession expiatoire.

C'est dans cette intention qu'on joue la *Vie de Saint Érasme*, en 1438, à Metz. En 1497, les habitants de Chalon-sur-Saône jouent le mystère de *Saint Sébastien*, après avoir pris la résolution suivante : « Attendu que depuis six ans en ça ladicte ville n'a esté exempte de la maladie contagieuse appelée peste, les habitans de ladicte ville en l'onneur de Dieu et de monsieur Saint Sebastien, intercesseur dicelle maladie, et affin qu'il plaise a Dieu le createur retirer sa main, et lesdictz habitans puissent d'uy en arriere estre preservez de ladicte maladie, que l'on mectra sus le jeu et mistere du glorieux amy de Dieu, monsieur saint Sebastien. » La représentation des *Trois Doms* à Romans, en 1509, eut pour objet de remercier Dieu de la cessation de la peste qui avait ravagé le pays de 1505 à 1507. A Valence, en 1524, « les manans habitans pour préserver et garder leur ville des pestes et autres maladies et inconveniens et la tenir en prosperité et en sancté, dès longtemps ont par us ancienne et louable coustume et observance accoustumée, de vingt-cinq en vingt-cinq ans, ou autre temps limité, joué ou faict jouer l'ystoire des glorieux saincts martyrs Felix, Fortunat et Achille ».

D'autres fois l'entreprise eut pour objet de rendre grâces à Dieu de bienfaits obtenus ; on ne croyait le pouvoir faire

d'une manière qui lui fût plus agréable qu'en représentant un mystère, et surtout la *Passion*. C'est ainsi qu'elle fut jouée à Amiens, en 1500 ; et à Issoudun, en 1535, à la suite de récoltes extrêmement abondantes, pour marquer avec éclat la reconnaissance du peuple. Il va sans dire que la prospérité qui régnait alors dans ces deux villes était d'ailleurs une condition très favorable à tous points de vue pour une aussi grosse entreprise qu'était la représentation d'un mystère.

Toutefois, quelque valeur que l'opinion publique attachât aux mystères considérés comme œuvres pies, nous ne voyons nulle part que l'autorité ecclésiastique ait accordé des indulgences aux auteurs, acteurs ou spectateurs de ces pièces. On prétend[1] qu'en Angleterre le pape avait concédé mille jours d'indulgence à ceux qui assisteraient dévotement aux mystères de Chester, et que l'évêque de cette ville en avait ajouté quarante. Le fait nous paraît traditionnel plutôt que bien authentique. En tout cas nous n'avons trouvé trace de rien de semblable en France. A Chaumont les fêtes du grand Pardon, ou de l'indulgence plénière quinquennale accordée aux habitants de cette ville par le pape Sixte IV, étaient accompagnées de représentations dramatiques; mais l'indulgence, établie avant le spectacle, n'y était nullement attachée.

C'était une chose coûteuse et malaisée que de faire jouer un mystère. Cependant le goût du théâtre était si vif et si général que nous voyons au moyen âge toutes les classes de la société s'imposer à l'envi cette charge : le clergé, les princes, les municipalités, les confréries, les corporations, les particuliers, soit isolés, soit associés, et les acteurs de profession semblaient rivaliser d'ardeur pour entreprendre les représentations.

Le clergé, qui jusqu'au XIIe siècle avait possédé seul un théâtre, celui du drame liturgique érigé dans l'église même, et qui jusqu'au XIVe avait conservé sur le théâtre sécularisé des miracles joués dans les puys une influence encore sensible, ne se désintéressa pas complètement des entreprises

1. Voy. la Rue, *Essai sur les Bardes, Jongleurs, Trouvères*, t. III, p. 230, etc., et Jusserand, *le Théâtre en Angleterre*, p. 53.

dramatiques, même au xv[e] siècle, lorsque les laïques en eurent décidément saisi la direction générale. On le vit encore maintes fois prendre l'initiative d'une représentation de mystère, et plus souvent y contribuer en fournissant, comme on verra plus loin, un local, des acteurs, une subvention ou des costumes.

En 1408, à Bar-sur-Aube, c'est le doyen de Saint-Maclou qui demande à l'évêque de Langres l'autorisation de jouer la vie du patron de sa paroisse. En 1437, à Metz, l'évêque de cette ville, Conrad de Bayer de Boppard, organise une magnifique représentation de la *Passion* et fait illuminer la ville en l'honneur des jeux. En 1439, à Draguignan, c'est le chapelain Jean de Poys qui fait jouer aussi la *Passion*. En 1447, Jehan Montbeliard, prêtre, est « meneur et conduiseur » d'une représentation du mystère de *Saint Éloy* donnée à Dijon. En 1490, Jean Noël, prêtre, est l'ordonnateur d'une *Passion* jouée à Compiègne, Dans maint endroit, la représentation, quoique entreprise par des laïques, fut dirigée par un ou plusieurs prêtres. En 1486 à Angers, en 1507 à Châlons-sur-Marne, avant de représenter la *Passion* on célébra la messe, au commencement des jeux, sur un autel portatif, au milieu du théâtre. La même année, à Châlons-sur-Marne, le prieur des jacobins s'abstenait de prêcher le Carême pour préparer une représentation de la *Passion*.

Cependant, en 1500, l'évêque d'Amiens et son chapitre, consultés par les échevins qui voulaient jouer la *Passion*, parurent « n'y avoir pas grant affection, ni y vouloir contribuer ». La *Passion* fut jouée toutefois; mais ce petit incident mérite d'être relevé. C'est la première fois que nous trouvons la trace d'une légère opposition faite par le clergé au théâtre des mystères. Mais ce n'était que le haut clergé qui montrait cette froideur. Les curés et les moines demeuraient partout encore très favorables aux représentations religieuses. A Chaumont elles se célébraient périodiquement au retour d'un jubilé quinquennal enrichi de grandes indulgences. En 1506, les religieux augustins de Lyon bâtissaient un théâtre pour jouer la *Vie de saint Nicolas de Tolentin* (un de leurs pères). La même

année, les moines de l'abbaye de Saint-Pierre proposèrent aux consuls de Vienne de représenter la *Vie des saints Phocas et Zacharie*. En 1509, quand on joua les *Trois Doms* à Romans, le chapitre prit à sa charge la moitié des frais et les cordeliers prêtèrent leur couvent. Il est inutile de multiplier les exemples de faits analogues ; on les trouvera d'ailleurs en grand nombre aux *Représentations* (voy. t. II). Jusqu'au milieu du XVIe siècle, le clergé, sauf peut-être les évêques, persista à favoriser les mystères et à prendre une part active à ces jeux, dont il refusait de voir le danger, même en face de l'hérésie déjà menaçante et railleuse. En 1556, les chanoines du Mans croyaient devoir encore changer les heures des offices et même se dispenser d'y assister, pour aller entendre le mystère de *la Conception de la Vierge*. En somme, quand les représentations cessèrent à peu près partout, vers 1560, par une sorte de contre-coup de l'arrêt du Parlement de Paris, qui cependant n'avait force que dans son ressort, rien ne prouve que le clergé fût convaincu que les mystères fussent dangereux. Les évêques les soumettaient à une censure sévère ; mais jusqu'au dernier jour les simples prêtres y jouèrent volontiers un rôle.

La part d'initiative des rois et des princes dans la représentation des mystères fut moins grande assurément que celle du clergé. A la vérité Charles VI, qui dès 1390 avait assisté à une représentation de *la Résurrection* jouée devant lui par les chanoines et clercs de la Sainte-Chapelle, vit peut-être jouer *Griselidis* en 1395 ; il institua officiellement, en 1402, la confrérie de la Passion par des lettres célèbres dont nous parlerons bientôt, et témoigna ainsi du plaisir que lui avaient procuré ces jeux. Mais ses successeurs, Charles VII et Louis XI, Charles VIII et François Ier s'occupèrent peu des mystères ; Louis XII fit ou laissa fleurir la sottie sous son règne ; mais le théâtre religieux l'intéressa moins, paraît-il. La reine Anne de Bretagne en était plus charmée ; elle assista souvent à des représentations de mystères. Les rois eux-mêmes ne s'en abstenaient pas. On verra aux *Représentations* que Charles VIII vit jouer la *Passion* et le mystère de *Saint Genou ;*

François Ier, *le Sacrifice d'Abraham* et peut être la *Résurrection* composée par son valet de chambre, Éloy du Mont. Le souvenir de beaucoup d'autres représentations données devant nos rois a pu se perdre. Mais enfin il paraît certain qu'aucun d'eux ne se fit jamais l'instigateur et le protecteur d'une représentation. L'établissement, à Paris, de la confrérie privilégiée de la Passion les dispensait d'ailleurs de ce soin; la capitale était assurée d'avoir un théâtre à peu près régulier; il n'était pas nécessaire que le souverain prît sur lui le souci de lui procurer ce plaisir : quant aux provinces, elles se chargeaient alors elles-mêmes de leur propre amusement.

Un roi, dont la royauté n'était, il est vrai, qu'un vain titre, René le Bon, roi de Sicile, duc d'Anjou, comte du Maine et de Provence, se montra au xve siècle le protecteur déclaré de l'art dramatique, aussi bien que de tous les autres arts. En 1456, à Angers, il fit représenter à ses frais la *Résurrection* et paya cent dix-huit écus d'or cette satisfaction. En 1462, il fit remise de 600 livres tournois de taille aux bourgeois de Saumur pour les dédommager des frais d'une représentation de la *Passion* donnée devant lui. En 1471, il assista à la représentation du mystère de *Saint Vincent* joué à Angers. *La Résurrection*, par Jean Michel, fut jouée aussi devant René le Bon, peut-être à ses frais, à Angers, vers 1471; et la 3e journée du mystère renferme une prière pour ce roi. Un officier de René, Jean le Prieur, composait sur son ordre le mystère du *Roi Advenir* et retouchait sous sa direction celui des *Actes des Apôtres*. Yolande d'Aragon, mère de René, partageait son goût pour les spectacles : on raconte qu'un jour un voleur profita de l'attention avec laquelle elle écoutait une pièce pour couper la manche de sa robe, sans qu'elle s'en aperçût, et lui dérober son argent et son sceau royal [1].

Beaucoup de grands seigneurs favorisèrent les représentations des mystères [2]. Le protecteur dont le théâtre a le moins le droit d'être fier est probablement le trop fameux Gilles de

1. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, II, p. 45.
2. En 1493, Gui, comte de Laval, fit jouer *Sainte Barbe* à Laval. La fameuse *Passion* de Valenciennes (1547) fut jouée chez un grand seigneur.

Rais, que sa naissance et la dignité de maréchal de France n'empêchèrent pas d'expier des crimes abominables par le dernier supplice. On rapporte que les jours de grandes fêtes, tels que la Pentecôte et l'Ascension, il faisait représenter à ses frais des mystères sur différents théâtres élevés par son ordre au milieu des places publiques, et que ses gens distribuaient aux spectateurs toutes sortes de rafraîchissements[1]. Ces largesses, le moindre de ses crimes, furent vivement reprochées à sa mémoire dans une requête que ses héritiers présentèrent en justice pour établir les preuves de sa prodigalité : « Item, faisoit faire jeux, farces, morisques, jouer mysteres a la Pentecoste et a l'Ascension sur de hauts eschaffaux sous lesquels estoit hypocras et autres forts vins comme en une cave[2]. »

De toutes les puissances du moyen âge les municipalités furent celles qui témoignèrent le zèle le plus constant, le plus actif et le plus efficace pour la représentation des mystères. Tous les corps de ville croyaient ces sortes de jeux utiles au peuple, à sa religion, à son amusement ; tous semblaient se piquer d'honneur pour les faire célébrer le plus fréquemment qu'il était possible à une époque aussi troublée, où la guerre civile et la guerre étrangère laissaient peu d'années de trêve au pays et dévoraient sa richesse naturelle. Beaucoup de représentations furent entreprises aux frais des villes ; la plupart des autres furent au moins subventionnées par elles. On trouvera aux *Représentations* l'indication d'un grand nombre de faits de ce genre que nous avons pu recueillir. Nous nous bornerons à rassembler ici les plus saillants.

Prenons comme type d'une représentation « municipale » celle de la *Passion*, donnée à Amiens, l'an 1500. Voici comment alors les choses se passèrent, et comment elles durent se passer dans les mêmes circonstances en beaucoup d'autres endroits :

Le 28 janvier 1500, sept habitants d'Amiens (dont cinq prêtres) adressent une requête à Messieurs (les échevins), leur

1. Bodin, *Histoire d'Angers*, t. I, p. 530.
2. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, série E, t. V, p. 12.

faisant observer que dès longtemps la Passion n'a pas été jouée à Amiens, et témoignant de leur désir de la jouer. L'échevinage délibère sur la proposition; et considérant « que Dieu merci, le royaume de France était en bonne paix, et aussi que pain et vin étaient à bon marché et y avait abondance de tous biens, qui est à louer Dieu, » il consent à laisser jouer la *Passion*, sauf avis à prendre des gens du roi, de l'évêque et du chapitre. Les gens du roi se montrèrent favorables, l'évêque et le chapitre furent hostiles et refusèrent de contribuer. Néanmoins on passa outre et l'on distribua les rôles pour jouer à la Pentecôte.

Il ne faudrait pas croire que tous les menus et infinis détails d'une représentation fussent exécutés au nom de l'échevinage, quand la ville faisait les frais d'une représentation. Même en ce cas, on élisait et déléguait des commissaires responsables, qui réglaient tout, sauf à en rapporter aux échevins sur les mesures importantes qu'il fallait prendre. Le rôle actif de la municipalité cessait une fois qu'elle avait consenti à prendre sur elle les dépenses; en général elle se bornait alors à fixer le prix des places et des loges, qui formait sa principale recette, et à prendre les mesures de police nécessaires pour éviter que l'encombrement ne produisît du désordre. Le mystère s'ordonnait d'ailleurs comme lorsqu'il était l'entreprise d'une association particulière, selon des règles très minutieuses que nous dirons plus loin.

Pour compenser une partie des frais, une délibération de l'échevinage d'Amiens, en date du 25 mai, décida « qu'on baillera les terrasses autour et a l'environ du parc ou l'on jouera cette annee le mystere de la *Passion*, aux habitants de la ville, signaument a ceux qui ont rhymes et jouent audit mystere, en payant 11 sous pour part de terre ». Naturellement, si la représentation n'eût pas eu lieu aux frais de la ville, on n'aurait pas fait payer aux acteurs eux-mêmes et à leurs familles les places qu'on mettait à leur disposition sur la voie publique.

Les municipalités se chargeaient rarement de toute la dépense, ou, quand elles faisaient ainsi, le plus souvent c'était

pour faire représenter un mystère mimé à l'occasion d'une entrée princière. C'est ainsi qu'en 1466 Abbeville fit tous les frais de l'entrée de Charles le Téméraire, et paya jusqu'à l'étuveur chez qui les diables s'allèrent laver après le jeu du *Jugement dernier*, où ils avaient paru barbouillés de noir des pieds jusqu'à la tête.

Mais s'il était rare que la ville prît tous les frais à sa charge, il ne l'était pas moins, nous l'avons dit, qu'elle n'en supportât pas généreusement une partie, sous forme de subside ou d'indemnité aux acteurs.

Quand on dut jouer à Angers, en 1486, la fameuse *Passion* de Jean Michel, le gouverneur et les principaux citoyens commencèrent par tenir conseil pour arrêter des mesures de police utiles pour le bon ordre et l'approvisionnement de la cité; car on s'attendait à héberger une foule considérable d'étrangers. La ville accorda une subvention de cent livres tournois aux joueurs. Des citoyens influents, le lieutenant civil, le lieutenant criminel, le procureur général de l'université, acceptèrent les fonctions de commissaires et ordonnateurs de la représentation. Pendant la durée des jeux, les recettes ne couvrant pas les dépenses, on tenta une souscription particulière qui échoua. La municipalité consentit alors à fournir une seconde subvention de cent livres tournois. On avait procédé de même à Compiègne en 1470. On avait fait d'abord une collecte particulière; mais la ville s'était engagée à payer tout l'excédant de la dépense.

Quand on voulut jouer les *Trois Doms* à Romans, le chapitre, les consuls et les notables de cette ville, réunis en assemblée générale, décidèrent que moitié des frais serait payée par le chapitre, et moitié par la ville. Les cordeliers avancèrent deux cents florins qu'on leur remboursa plus tard, et prêtèrent gratuitement pour la représentation, la vaste cour de leur couvent. Diverses confréries firent également des avances d'argent; qui ne furent pas entièrement spontanées. A Romans, à Saint-Jean de Maurienne (en 1573) un emprunt forcé fut établi sur les habitants qui ne jouaient pas. Les autres, faisant les frais de leur costume, étaient dispensés de toute autre contribution.

Aucun événement ne remuait plus profondément une ville que la représentation d'un mystère. D'abord le nombre immense des acteurs faisait qu'il y avait presque un rôle dans chaque famille, qui se trouvait ainsi directement intéressée au succès de l'entreprise; ceux qui n'étaient pas acteurs voulaient au moins être spectateurs; et durant les jeux, la population tout entière s'entassait dans ces immenses théâtres, pour voir, sinon pour entendre. La ville demeurait déserte[1]; il fallait en fermer les portes, et la faire garder par des gens armés qui faisaient partout des rondes, pour empêcher que les maisons abandonnées ne devinssent la proie des voleurs. Qui eût voulu se désintéresser des jeux, n'en était même pas tout à fait libre; l'autorité municipale faisait fermer les boutiques et souvent même défendait tout travail public et bruyant; « que nul ne fût si hardi de faire œuvre mecquanique[2]. » Rien n'étonne plus nos idées modernes que cette obligation de s'amuser par ordre.

Il arrivait aussi naturellement qu'à l'occasion des jeux toutes sortes d'autres réjouissances venaient s'offrir au peuple. La nuit même n'interrompait pas toujours les fêtes. En 1492, à la Rochelle, on jouait la *Passion* : durant plus de huit jours « grand nombre de musiciens et joueurs d'instrumens ne cessoient, tant de jour que de nuit, a recreer le peuple, tellement que la plupart des nuicts pendant ladite huitaine, se passerent en toutes sortes d'esbattemens tant pour les estrangers que pour les habitans. »

Nous avons dit ailleurs qu'on ne peut guère douter que les puys n'aient fourni au théâtre récemment sécularisé, ses premiers acteurs pendant le XIIIe siècle et le XIVe. A partir du XVe siècle, les puys semblent avoir renoncé aux représentations dramatiques. Mais les confréries et les corporations les remplacèrent en maint endroit.

Le rôle des confréries et des corporations dans l'histoire de notre théâtre au moyen âge est considérable. Par piété, par amour du plaisir, par vanité et désir de paraître, les confré-

1. Louandre, *Hist. d'Abbeville*, p. 317.
2. V. *Représentations*, 1496, Seurre, *Saint Martin*.

ries aimaient passionnément les représentations dramatiques. Les sujets qu'elles préféraient étaient naturellement la vie et les miracles de leurs patrons. Dans une telle matière, tout se trouvait réuni pour les enchanter; chacune pensait faire œuvre pie, mériter la faveur et la protection d'un grand saint; éblouir le peuple et les confréries rivales par l'étalage pompeux des merveilles de la vie du patron qu'elle invoquait.

Non seulement la confrérie représentait la pièce, mais le plus souvent elle la commandait elle-même et la payait de ses deniers à l'auteur. C'est ainsi que « *la Vie et le martire de monseigneur saint Crispin et Crispinien* par personnages... a esté faict des deniers de l'ostel de la Charité-Dieu, monsei-seigneur saint Martin, saint Remy, saints Crispin et Crispinien; et fut fait du commandement et volenté du prevost et eschevin et de tous les freres serviteurs qui pour lors estoient et dont les noms ensuivent (au nombre de trente et un). Et fut fait mil IIII^{c} XLIII (1443) au siege de este feste saint Martin[1]. » Un autre manuscrit renferme la note suivante : « Ce ystoire fut joué le jour Saint-Crespin des après xiiij^{e} jour de may mil iiij^{c} lviij (1458) et mené par moy Challot Chandelier. » Une autre note dit: « C'est de la confrarie monseigneur saint Crespin et monseigneur saint Crespinien fondée en l'eglise Nostre-Dame de Paris, aux maistres et aux compaingnons cordouenniers et fut joué aux Carnieux, l'an iiij^{c} lix (1459). Chandellier. »

La *Vie et Passion de monseigneur saint Didier*, « martir et evesque de Lengres, » fut « faicte par personnages a la requeste de messieurs les confreres de la confrarie dudit sainct audit Lengres » et « jouée en ladite cité par lesdits confreres l'an mil CCCC IIII^{xx} et deux (1482) ». L'auteur, Guillaume Flamant, était chanoine de Langres.

La *Vie de monseigneur saint Loys, roy de France*, « par personnaiges, » fut « composée par Pierre Gringoire a la requeste des maistres et gouverneurs de ladicte confrarie dudict sainct Loys fondée en leur chappelle de Sainct Blaise a Paris ».

1. V. *Représentations*, t. II, Paris, 1443. *Saint Crespin et saint Crespinien.*

Cette confrérie était celle des maçons et charpentiers, ainsi que l'a bien démontré M. de Montaiglon[1]. Leurs représentations paraissent avoir été périodiques; car la *Vie de saint Louis* se partage en neuf livres qui certainement se jouaient séparément; les derniers vers des livres IV, V et VIII renvoient même à l'année suivante les spectateurs désireux de voir la suite du mystère.

Il serait facile de multiplier ces témoignages du zèle dramatique des confréries. Non seulement elles entreprenaient en leur propre nom et à leurs frais la représentation d'ouvrages considérables; mais en outre elles s'associaient de tous leurs efforts aux grandes solennités dramatiques, dont les municipalités prirent si souvent l'initiative au xve siècle et dans la première moitié du xvie, avec une abondance de ressources et des moyens variés de succès qu'une association particulière aurait difficilement pu rassembler au même degré.

Outre que toutes les corporations se transformaient à l'occasion en associations dramatiques, il exista au xve siècle et au siècle suivant, plusieurs confréries spécialement vouées aux représentations de mystères. Celle de la Passion, reconnue à Paris d'une façon officielle en 1402, est la plus illustre; elle n'est pas la seule. Nous en ferons plus loin l'histoire.

D'autres compagnies analogues remplirent en province le même office qu'exerçaient à Paris les confrères de la Passion. Il y avait une autre confrérie de la Passion à Chartres; il y en avait une à Rouen; il y avait les confrères du Saint-Sacrement à Amiens, à Argentan; les confrères de Saint-Léger, ceux de Saint-Jacques à Béthune, à Limoges et à Compiègne. Nous citerons d'autres associations dramatiques du même genre, mais dont on ne sait guère que les noms[2].

Si coûteuse que fût l'entreprise de faire jouer un mystère, c'est-à-dire de faire débiter vingt ou trente mille vers par deux cents acteurs costumés, sur une scène immense, en face de dix ou quinze mille personnes, il arriva quelquefois, quoique rarement, que de simples particuliers se chargeassent seuls de

1. *Œuvres* de Gringoire, t. II. Voy. aux *Analyses*, mystères du xvie siècle.
2. Voy. t. II, *Représentations*. 1413, 1427, 1491, 1505, 1506, 1519, 1550, etc.

tous les frais, par dévotion, vanité, passion du théâtre, ou bien tous ces motifs à la fois. En 1468, à Metz, une dame Catherine Baudoiche fit faire et jouer le jeu de *Sainte Catherine de Sienne*, probablement sa patronne. Il est vrai que les frères prêcheurs lui prêtèrent la cour de leur couvent, et firent même abattre des galeries qui régnaient à l'entour et diminuaient l'espace. A Lyon, vers 1540, un riche Lyonnais, nommé Jean Neyron, fit construire à grands frais un vaste théâtre, avec balcons et loges; et durant deux ou trois années il y fit représenter les mystères du *Vieux* et du *Nouveau Testament*, les jours de fête et les dimanches.

A cette époque des troupes régulières d'acteurs de profession commençaient à parcourir la France en jouant surtout des moralités et des farces, mais parfois aussi des mystères. Leur origine remonte plus haut. De tout temps il avait existé des troupes de jongleurs, histrions, ménétriers, qui de ville en ville et de château en château, s'en allaient à l'aventure, amusant peuple et seigneurs par leurs tours de force, leurs *dits*, leurs chansons, leurs farces. Le théâtre comique est peut-être issu chez nous des pérégrinations de ces joyeux compagnons; et l'histoire de leurs origines assez difficiles à débrouiller, nous occupera dans un autre volume. Aujourd'hui nous avons seulement à rechercher à quelle époque les jongleurs errants devenus « joueurs de personnages » ont commencé à représenter des mystères.

Dès 1367, au château de Rouen, des jongleurs reçoivent de Charles V une somme considérable, deux cents écus d'or, non probablement pour de simples tours ou quelque farce, mais pour une représentation plus longue et plus grave; faut-il dire, avec J.-V. Leclerc, « pour avoir joué devant le roi un mystère[1] »? Rien ne nous y autorise. A la même époque ce sont des représentations non point parlées, mais seulement figurées, qui solennisèrent le festin de 1378, offert à l'empereur d'Allemagne par Charles V, et le sacre de Charles VI à Reims en 1380[2].

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 187 et 452.
2. *Id.*, ibid.

Dans les comptes de la maison du duc d'Orléans pour les années 1392 et 1393, il est fait mention des gages payés à Gilet Vilain, Hannequier le Fèvre, Jacquemart le Fèvre, Jehannin Esturjon, « joueurs de personnages » du duc [1]. Mais quel était le répertoire de ces comédiens? S'élevaient-ils jusqu'au mystère? Nous l'ignorons. On a publié aussi le contrat d'apprentissage passé en 1390 entre un aspirant comédien, Huguenin de la Chapelle, et deux ménétriers de Dijon, nommés Voulant et Roissignat [2]. Mais cette pièce, curieuse en ce qu'elle atteste l'existence, dès la fin du XIVe siècle, d'une profession régulière de comédien, ne nous dit pas si ces acteurs de métier avaient part au jeu des mystères.

Quelques amateurs passionnés du théâtre semblent n'avoir eu d'autre métier que d'aller çà et là jouer des pièces, tantôt graves, tantôt bouffonnes, sans s'être cependant regardés comme des comédiens de profession. A Chaumont, en 1541, messires Mathieu Michault, Jehan Fagotin, Laurent Beraud, « prebstres », Symon Guillet, Loys Drouot, Jehan Potier, Baltasard Lasne et autres, ayant joué divers mystères sans grands profits, ils demandèrent à messieurs de la ville une indemnité de dix livres tournois [3]. Ils obtinrent cent sous. M. Jolibois a publié la lettre en vers qui contient leur demande et peint assez bien leurs mœurs :

Mesdits seigneurs, si vous plaist ordonner
Ausdits joueurs, et que leur soit donné
La dicte somme de dix livres cy mise,
Vous en serez ung jour bien guerdonné;
Et si je fault vous plaira pardonner
A ma plume qui a faict l'entremise.
Regardez donc que très paouvres suppotz
Sont tous destruitz de payer les impotz
Et la deppence qui font aux taverniers;
En telle sorte qu'ils ne laissent deniers
En leurs moiges qui est leur propre borce;
Droit qu'il y est il fault qu'on le desborce,

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 200.
2. Bibliothèque de l'École des chartes, 1re série, t. IV, page 529.
3. Jolibois, *Diablerie de Chaumont*, 1838, in-8.

Et en sorte qu'ils ont tout deppendu,
L'autruy, le leur, et si n'ont rien rendu.
Considerez aultres moyens assez
Qu'ilz n'ont credit a nully ni accès,
Si de vos graces ne voullez impartye,
Que tout soudain y leur soit deppartye,
Ce que vouldrez ordonner en ce lieu,
Et qu'il soit prins soudain en l'Hostel-Dieu;
Car en portant le decret que j'entens
Les maistres en seront, ce me semble, contens.
En ce faisant, je prieray le hault Dieu
Que en paradis vous veuille donner lieu.
Honneur, santé et aussi bonne vie,
Vous doint Jhesus et sa mère Marie.

Une troupe de vingt à trente « compagnons », qu'on voit en 1500, 1501, 1503, jouer périodiquement des mystères à Béthune, avec une subvention de la ville, paraît avoir été composée de jeunes gens qui faisaient métier, sinon exclusif, au moins fréquent de jouer la comédie. Les basoches, qui ne jouèrent en général que des moralités et des farces, ne doivent pas nous occuper ici. Remarquons cependant qu'il arriva, sinon à Paris, au moins ailleurs, que la basoche prit une part active à la représentation d'un mystère. En 1518, à Lyon, c'est le prince de la basoche de cette ville, Pierre Molaris, qui entreprend, avec l'aide des imprimeurs de Lyon, de faire jouer le mystère de la *Conception Notre-Dame* et de *Saint Jean-Baptiste*.

Ce n'est guère avant le milieu du XVI[e] siècle qu'on rencontre des troupes de comédiens jouant des mystères, appelés aussi « histoires » et déjà « tragédies », en même temps que des moralités et des farces. Les autorités publiques se montraient peu bienveillantes envers ces troupes ambulantes dont elles suspectaient la moralité. En 1556, on en vit une à Rouen pour la première fois. Le parlement la supporta d'abord de mauvaise grâce, il l'expulsa bientôt, parce que ces spectacles entraînaient « à de vaines et inutiles dépenses ». La même année 1556, une troupe demanda à l'échevinage d'Amiens l'autorisation de donner des représentations. L'autorisation fut accordée, mais pour six jours seulement ; la troupe dut

soumettre tout ce qu'elle voulait jouer à l'examen des échevins; on lui interdit toute plaisanterie « sentant aucun point obscène », elle ne put s'annoncer au son du tambour, mais seulement par voie d'affiches[1]. Quatre ans plus tard, une autre troupe demanda au même échevinage d'Amiens la permission de jouer l'*Apocalypse*. Beaucoup des conseillers exprimèrent de grands scrupules sur l'inconvénient de laisser « telle manière de gens jouer publiquement la parole de Dieu ». La majorité se détermina à laisser jouer l'*Apocalypse* « en chambre », après examen scrupuleux du texte représenté[2]. On voit que ces troupes commencèrent tard à jouer des mystères et déplurent dès lors au pouvoir. Quelques conseillers auraient voulu qu'on refusât de les laisser exercer leur métier, même lorsqu'elles étaient munies de lettres royales

1. « Eschevinage tenu le joeudi second jour de janvier, an mil cinq cent cinquante-cinq.

» Sur la requeste presentée par Anthoine Sené, enfant de Ronam en Dauphiné et ses compagnons joueurs d'histoires, tragedies, moralitez et farces, adfin que il leur fust permis de jouer, en ceste ville, lesd. moralitez et farces, et sur icelle eu advis, aud. eschevinage, il leur a esté permis jouer en chambre moralitez honnestes, et non sentans aucun point obscene, l'espace de six jours seulement, a la charge que paravant jouer histoires, moralitez ou farces, ils seront tenuz nous les exhiber et apporter les voir et visiter, mesmes qu'ilz ne pourront sonner le tabourin mais bien poulront attacher affiches par les carfours, et a l'huis de la porte ou ils jueront lesd. moralitez et farces. » (Communiqué par M. Dusevel au comité des travaux historiques et inséré dans la *Revue des sociétés savantes*, 2e série, t. II, juillet 1859, p. 107.)

2. Voy. aux Représentations, 1556, Rouen, 1560, Amiens, l'*Apocalypse*.

« Eschevinage tenu à Amiens le joeudy XVIIIe jour de septembre 1560.

» Veue la requeste presentée a messieurs audit eschevinage, par Jean Poignant, dict l'abbé de la Lune, et ses compagnons, joueurs de tragedies, moralitez et farces, tendante pour icelles à ce qu'il pleut à messieurs leur permettre jouer desd. jeux en ceste ville en toute honnesteté et modestie, suyvant les lettres de permission qu'ilz en avaient du roy, nostre sire, veues aussy lesd. lettres patentes dud. sr roy, par lesquelles il permet ausd. supplians jouer desd. jeux par toutes les villes, bourgs et bourgades de son royaume en monstrant et exhibant seullement lesd. lettres aux officiers dud. seigneur roy; et sur le tout prins les advis des eschevins presens, a esté ordonné que cejourd'hui au disner de la bonne venue de Pierre Roussel, eschevin, qui se fera en l'hostel commun de lad. ville seront les lettres communiquées a messieurs les lieuxtenans civil et criminel, et aux advocatz du roy, pour eulx oys, en ordonner comme de raison, et ce nonobstant les advis de Mahieu Ledoulx, Philippe Dubeguin et Pierre Roussel, eschevins, qui ont dict : qu'ilz ne sont d'advis de permettre ausd. supplians de jouer en ceste ville, encores qu'ilz ayent lettres du roy, pour eviter aux seditions. » (Délibération de l'échevinage d'Amiens, communiquée par M. Dusevel au comité des travaux historiques, et insérée dans la *Revue des sociétés savantes*, 2e série, t. II, juillet 1859, p. 107 et suiv.)

qui les autorisaient à jouer par toutes « les villes, bourgs et bourgades du royaume[1] ».

Ainsi la représentation des mystères fut au moyen âge l'œuvre de tout le monde : princes, clergé, confréries et corporations, municipalités, acteurs de profession et simples particuliers y prirent part. Ajoutons cependant que la forme dans laquelle furent conçues et exécutées la plupart des entreprises dramatiques nous reste à expliquer et à décrire : c'est celle d'une association de particuliers, solidairement responsables, formée précisément en vue de jouer un certain mystère, une seule fois; et dissoute après qu'elle avait atteint son objet. Nous pouvons prendre comme type d'une association de ce genre celle qui se forma en 1547 à Valenciennes, pour représenter la *Passion* en 25 journées. On trouvera aux *Représentations* le texte intégral du contrat (inédit en partie) qui fut passé entre les acteurs. Nous nous bornerons ici à en résumer les clauses, pour faire seulement connaître ce qu'étaient ces sociétés dont rien de ce que existe aujourd'hui ne saurait donner une idée exacte.

Un certain nombre de « compagnons » ayant résolu de jouer la *Passion* avec l'approbation de « maistre Nicaise Chamart, segneur de Alsembergue alors prevost de la ville » (de Valenciennes), commencèrent par se réunir pour nommer treize « superintendans » pris parmi eux « pour estre leurs maistres et conducteurs, et pour les tenir en paix et unyon se il y avoit aulcun divis et desbat entre eulx, et meisme pouvoient lesdicts superintendens corriger et mettre a l'amende lesdicts compaignons jueurs se aulcune defaillance estoit trouvée en eulx, sans en inventer messegneurs de la justice ».

Surintendants et joueurs s'engagèrent d'abord solidairement à payer toutes les dépenses faites, si d'aventure par cause de « mortalité ou guerre », l'entreprise était abandonnée avant d'avoir abouti.

Chacun se déclarait personnellement responsable « sur

1. En 1601, une troupe d'acteurs courait le Midi en jouant une *Nativité* (voy. aux *Représentations*).

son corps et sur ses biens » de son exactitude à jouer le rôle qu'il aurait une fois accepté.

Chaque surintendant se chargea de mener à bien une partie de l'entreprise, l'un s'occupant des constructions; l'autre de la mise en scène; celui-ci de la musique; celui-là des « secrets » ou trucs. Trois « originateurs », qui s'appelleraient aujourd'hui des « arrangeurs », adaptèrent le texte à la représentation et distribuèrent les rôles.

Outre les treize surintendants, les acteurs faisant partie de « l'obligation », c'est-à-dire les actionnaires de l'entreprise, furent au nombre de trente-huit, tous chargés de plusieurs rôles. Beaucoup de personnages secondaires ne paraissaient que dans un petit nombre de journées, ou même dans une seule journée.

Onze « jeunes fils » et cinq « jeunes filles » complétaient le nombre des acteurs principaux; ils ne faisaient pas partie de « l'obligation ».

Ce contrat, écrit sur parchemin, devait rester aux mains d'un des associés, commis à sa garde. Les devoirs qu'il imposait à tous ceux qui avaient souscrit l'engagement, étaient en résumé ceux-ci :

Tous les joueurs devront venir jouer sur l'ordre des surintendants (sauf excuse pour maladie). Ils devront accepter le rôle ou les rôles que les surintendants leur attribueront. Ils devront assister à toutes les répétitions (records) et arriver à l'heure fixée, sous peine de payer « trois patars » d'amende. Les jours de représentation, on répétera à sept heures du matin; l'amende, ces jours-là, sera pour les absents de six patars. La représentation commencera à midi : le joueur qui ne sera pas « sur le hourdement empoint de comencher » payera dix patars.

Il est défendu à tous joueurs d'être « assez hardis » pour murmurer contre les surintendants, sous peine d'amende arbitraire. Il est défendu de quitter le théâtre sans permission, sous peine de payer dix patars. Il est défendu de faire avant, pendant ou après les répétitions des assemblées pour boire; on devra se contenter de la collation allouée par les surinten-

dants, et la prendre sur place. Chacun, homme ou fille, recevait dix-huit deniers pour faire la collation, et pouvait faire apporter vin, bière et victuailles. Les petits enfants « qui étaient anges » ne recevaient que six deniers pour leur déjeuner.

En cas de débat ou de querelle entre les joueurs, ils s'engageaient à faire accommoder l'affaire par les surintendants, sans s'adresser à la justice ordinaire : dix patars d'amende aux contrevenants.

Tout « compagnon joueur » qui voudrait être associé aux chances de l'entreprise « au bon et au mauvais », devait en prenant son rôle verser un écu d'or comme mise de fonds et comme cautionnement. Ceux qui ne verseraient pas l'écu d'or, se contenteraient de la gratification que les surintendants voudraient bien leur allouer après les jeux.

Le gain, « s'il y en a », devra se partager ainsi : moitié restituée à ceux qui auront déboursé de leurs deniers; chacun recevra part égale, quoi qu'il ait versé. Moitié répartie entre les joueurs et administrateurs, selon l'importance des services qu'ils auront rendus, et dont les surintendants seront juges.

Les spectateurs « grands et petits » payaient six deniers pour entrer à la représentation; et douze deniers sur une estrade d'honneur où l'on était mieux placé. La recette pour 25 journées fut de 4680 livres 14 sous 6 deniers. Après les jeux on revendit aux enchères des habillements et accessoires; ce qui produisit 728 livres 12 sous 6 deniers. La dépense totale avait été de 4179 livres 4 sous 9 deniers. Le bénéfice, soit 1230 livres 2 sous 3 deniers, fut réparti entre les joueurs, « à l'un plus à l'autre moins, » selon l'importance des rôles.

Toutes les entreprises dramatiques n'étaient pas aussi fructueuses. Les petites villes qui voulaient bien faire les choses, ne pouvant d'ailleurs attirer la foule qui affluait dans les grandes, se ruinaient. A Romans en 1509, quand on joua les *Trois Doms* la recette totale (y compris le produit de la vente aux enchères d'une partie des matériaux, décors, accessoires) fut de 738 florins 1 sou 3 deniers (2088 fr., 60), la dépense monta à 1 737 florins 2 deniers (4915 fr., 75). La puissance du numéraire étant à peu près dix fois moindre aujourd'hui

qu'en 1509, on peut évaluer la dépense à près de cinquante mille francs, la recette à moins de vingt et un mille, et le déficit à près de trente mille.

En 1547 l'argent avait déjà beaucoup perdu de sa valeur. Il suffirait, croyons-nous, de multiplier par sept les chiffres de la dépense et de la recette effectuées à Valenciennes pour en connaître approximativement la valeur actuelle. Sur ce pied, la recette aurait été de 37 877 francs; la dépense, de 29 253 francs; le bénéfice, de 8 624 francs. Il peut paraître singulier qu'on ait dépensé plus à Romans pour jouer un mystère en trois journées qu'on ne fit à Valenciennes pour représenter la *Passion* en vingt-cinq journées. Mais les dépenses de construction du théâtre étaient les mêmes pour vingt-cinq jours et pour trois jours; et nous manquons de renseignements pour évaluer la part plus ou moins grande que les particuliers purent prendre bénévolement à l'arrangement et à l'ornementation du théâtre, soit à Romans, soit à Valenciennes.

Dans toutes les représentations de mystères (excepté le très petit nombre de celles qui furent données par des troupes ambulantes de comédiens au XVIe siècle), les personnes chargées des rôles étaient des amateurs choisis dans toutes les professions et dans toutes les conditions sociales [1].

Le *cry*, proclamation solennelle (quelquefois en vers), qu'on faisait à travers la ville, sur les places et dans les carrefours, ordinairement quelques mois avant l'époque choisie et fixée pour la représentation, était précisément destiné à faire connaître au public le dessein formé par quelques citoyens importants, de jouer un mystère et à convoquer tous les gens de bonne volonté qui voudraient s'offrir pour prendre un rôle.

Les confrères de la Passion à Paris se proposaient de jouer les *Actes des apôtres* dans le courant de l'année 1541. Ils firent faire un cry solennel le 16 décembre 1540. On partit de l'hôtel de Flandres. Voici de quels personnages se composait le cortège chargé de faire le cry :

1. A Paris même la troupe des confrères de la Passion n'était pas composée de comédiens, mais d'artisans qui se faisaient acteurs à l'occasion.

En tête sept trompettes à cheval; le crieur juré de la ville, un gros de sergents et d'archers à cheval, « pour donner ordre et conduicte et empescher l'oppression du peuple », et « nombre d'officiers et de sergens de la ville ». Les deux hérauts qui devaient proclamer le cry, vêtus de velours noir, avec manches de satin gris, jaune, et bleu. « Après marchoyent les deux directeurs dudict mistere, rethoriciens, assavoir ung homme ecclesiasticque et l'aultre lay, vestuz honnestement et bien montez selon leur estat. »

Suivaient les quatre entrepreneurs du mystère, à cheval; quatre commissaires au Châtelet, « montez sur mulles », enfin « nombre de bourgeois, marchans et aultres gens de ville (probablement tous les confrères) tant de longue robe que de courte : tous bien montez selon leur estat et capacité. »

En tête de l'édition de 1541 des *Actes des apôtres*, on lit une « ballade » qui nous apprend, dans les vers suivants, les noms de ces quatre « entrepreneurs » :

Françoys de nom les deux, n'en fault debatre.
L'ung, Hamelin, l'autre Poutrain; scientz
L'un en practique, et l'autre pour s'embatre
Tixtre tapis, soubz rethoriciens,
Sçait assez bien. Puis pour l'exploict parfaire
Leonard Chobelet, boucher, voulut bien faire,
Et Jehan Louvet, operateur aux fleurs
Bien congnoissant des bons grains les meilleurs.

En vulgaire prose, ces quatre personnages s'appelaient François Hamelin, praticien; François Poutrain, tapissier; Léonard Chobelet, boucher; Jean Louvet, grainetier fleuriste.

Le cry était en vers [1] et en vers exécrables, presque incompréhensibles, comme on en peut juger :

Pour ne tumber en damnable decours
En noz jours cours, aux bibliens discours

1. Il a été publié : « le Cry et Proclamation publicque pour jouer le mistere des *Actes des apostres* en la ville de Paris; faict le Jeudy seiziesme jour de decembre l'an mil cinc cents quarante, par le commandement du Roy nostre sire, Françoys premier de ce nom et Monsieur le Prevost de Paris, affin de venir

Avoir recours le temps nous admoneste;
Pendant que Paix estant nostre secours
Nous dict : je cours ès royaulmes, ès cours,
En plaisant cours, faisons qu'elle s'arreste;
La saison preste a souvent chaulve teste,
Et pour ce honneste œuvre de catholicques
On faict scavoir a son et crys publicques
Que dans Paris ung mystere s'appreste
Representant actes apostolicques.

Nostre bon Roy, que Dieu garde puissant,
Bien le consent, au faict impartissant
Pouvoir recent de son auctorité;
Dont chascun doibt vouloir que florissant
Son noble sang des fleurs de lys yssant
Soit, et croissant en sa felicité.
Venez, cité, ville, université;
Tout est cité; venez, gens heroycques,
Graves censeurs, magistratz, politicques;
Exercez-vous au jeu de verité,
Representant actes apostolicques.

L'on y semond poetes, orateurs,
Vrays precepteurs d'eloquence amateurs,
Pour directeurs de si saincte entreprise;
Mercuriens, et aussi cronicqueurs,
Riches rimeurs des barbares vaincqueurs,
Et des erreurs de langue mal apprise.
L'heure est precise ou se tiendra l'assise.
La sera prise au rapport des tragicques
L'election des plus experts senicques,
En geste et voix au teatre requise,
Representants actes apostolicques.

Vouloir n'avons en ce commencement
D'esbatement, fors prendre enseignement
Et jugement sur chascun personnage,
Pour les roolletz bailler entierement,
Et veoir comment l'on jouera proprement,
Si fault coment, ou teste davantage[1] :

prendre les roolles pour jouer ledict mistere. » Paris, Denys Janot, 1541. in-8 — Réimpressions : Paris, Guiraudet, 1829, in-16, et Paris, Pinard, 1830.

1. Nous croyons qu'il faut comprendre ainsi ce galimatias : « Voir comment l'on jouera, et s'il manque (fault) commentaire ou texte en surplus (davantage). »

Mys ce partage a vostre conseil sage,
Doibt tout courage, hors les cueurs paganicques,
Lutheriens, espritz diabolicques,
Auctoriser ce mystere, et ymage,
Representant actes apostolicques.

Prince puissant, sans toy toute rencontre
Est mal encontre, et nostre œuvre imparfaict;
Nous te prions que par grace se monstre
Le jeu, la monstre et tout le reste faict;
Puis le meffaict de noz chemins oblicques
Pardonnes nous, après ce jeu parfaict
Representant actes apostolicques.

On se demande ce que le peuple dans les carrefours où l'on débitait ce galimatias rimé, aurait bien pu y comprendre, si l'on n'eût pris soin d'ajouter en vulgaire prose que ceux qui voudraient jouer dans ledit mystère auraient à se présenter « le jour et feste de Saint-Estienne en la salle de la Passion », où l'on trouverait des commissaires « establis et deputés pour ouïr les voix de chascun personnage ». Il fut répondu avec empressement à cet appel. L'édition du *cry* nous l'apprend « les dictes journées se continuent et continueront chacun jour audict lieu jusqu'a la perfection dudict mystere ».

Le clergé, la noblesse, la magistrature, la meilleure bourgeoisie fournissaient à l'envi des acteurs.

La noblesse était peut-être la moins empressée; cependant nous voyons en 1333 toutes les grandes familles de Toulon prendre une part active à la représentation d'un mystère de la *Nativité de Notre-Dame*. Dans la représentation de la *Passion* donnée à Valenciennes en 1547, « Arnould Descordes, segneur de Maubray, lieutenant du prevost de la ville, » joua Ruben, père de Judas. On trouvera aux *Représentations* l'indication d'autres rôles confiés à des gentilshommes : mais leur intervention active dans les jeux est en somme assez rare.

Au contraire des prêtres, des religieux figurent très fréquemment sur la liste des acteurs employés dans la représentation des mystères. En 1408, le doyen et les chanoines de Saint-Maclou, de Bar-sur-Aube, demandent et obtiennent de l'évêque de Langres la permission de se joindre à quelques bourgeois

de leur ville pour « exposer et réciter avec diversité de costumes et de personnages sur les places publiques » la vie et les miracles de leur patron. En 1409 et 1437, à Metz, un religieux et deux curés jouent saint Jean, Jésus-Christ, Judas, Titus. En 1447, des religieux du Carmel et des prêtres séculiers associés à des laïques jouent à Dijon sur une place publique le mystère de *Saint Eloi*. En 1486, à Angers, trois prêtres jouent Dieu, la Vierge et Judas. En 1490, à Troyes, Nicole Molu, jacobin, avouait que depuis sept années il négligeait son ministère pour étudier et jouer le rôle de Jésus dans la Passion. En 1496, à Seurre, on représenta la *Vie de saint Martin;* ce fut le vicaire de la paroisse, messire Oudot Gobillon, qui joua le père de saint Martin; d'autres prêtres et cinq moines remplissaient divers rôles. En 1507, à Amboise, un prêtre joua le Christ; et plusieurs ecclésiastiques obtinrent la permission de laisser pousser leur barbe pour jouer leurs rôles dans la *Passion* avec plus d'exactitude. Il serait facile de multiplier ces exemples. Jusqu'au dernier jour de la représentation des mystères le clergé y prit une part active et personnelle. Les évêques étaient déjà devenus hostiles à ces jeux, que les simples prêtres y tenaient encore leur rôle.

Les avocats, les légistes ne prirent pas une moindre part que les ecclésiastiques aux représentations de mystères. En 1433, on jouait *Sainte Catherine* à Metz; Jean Didier, notaire, fit sainte Catherine; et Jean Matheu « le plaidioulx », c'est-à-dire l'avocat, jouait l'empereur. Tous deux « firent bien leur debvoir [1]. » En 1493, on joua *Sainte Barbe* à Laval : « Maistre Pierre le Meignen, jeune advocat, mais bien lectré, » se fit beaucoup remarquer. En 1524, Guillaume le Doyen, notaire, fit le rôle de Judas dans le mystère de *la Cène*, joué à Laval. Ce notaire, passionné pour le théâtre, prit une part active durant cinquante ans à toutes les représentations données à Laval ou dans la région. En 1535, à Grenoble, Pierre Bucher, déjà docteur en droit, et qui devait finir procureur au parlement de cette ville, s'était chargé de jouer le

1. Le même *plaidioulx* joua encore l'empereur dans *la Vengeance*, en 1437.

Christ dans la *Passion;* après six mois de répétitions il rendit son rôle, on ne sait pour quel motif. Mais l'affaire fit grand bruit; le procureur général requit contre Pierre Bucher au Parlement. On ignore comment se termina l'incident.

La petite bourgeoisie et le peuple même fournissaient naturellement le plus grand nombre des acteurs. Ce n'étaient pas les moins habiles : car ils obtenaient leurs rôles par la supériorité de leur talent, non par argent ou par crédit.

Quelques-uns durent à leurs succès de théâtre une fortune avantageuse. Un jeune « fils barbier » joua sainte Barbe, à Metz, en 1485, avec un tel bonheur, qu'il n'y avait « seigneur, clerc ni laïque qui ne désirât avoir ledit garçon pour le nourrir et le gouverner. » Une riche veuve voulait l'adopter. Il préféra s'attacher à un chanoine qui l'envoya étudier à Paris, où il fut reçu maître ès arts. Il devint chanoine comme son protecteur.

Le public du XVe siècle aussi bien que celui de nos jours savait distinguer un bon acteur d'un mauvais, et ceux qui réussissaient au théâtre arrivaient promptement à une réputation qui dépassait les limites de leurs villes. Non seulement les « ordonnateurs » habiles étaient fort recherchés; c'est ainsi qu'à Saumur, en 1534, pour représenter la *Passion*, on fit venir de Normandie un directeur de mystères. Mais d'une ville à l'autre on s'empruntait les acteurs un peu exercés. Lille, en 1494, prêta ainsi à Malines, où l'on montait une *Passion*, six « compagnons » fort habiles qui avaient tenu les premiers rôles, dix ans auparavant, quand le même mystère fut joué en cette ville. De même la confrérie de la Passion de Paris, par suite d'un arrangement passé vers 1550 avec la confrérie du même nom établie à Rouen, envoya plusieurs fois quelques-uns des siens jouer dans cette dernière ville moyennant salaire [1].

Les femmes n'eurent longtemps aucune part dans la représentation des mystères. Tous les rôles de femmes étaient

1. Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre à Rouen*; Rouen, 1868, gr. in-8, p. 39.

joués par des hommes, ordinairement par de très jeunes gens qu'on choisissait imberbes, avec la voix la plus douce possible : quelques-uns obtenaient des succès qui nous étonnent. Ainsi le jeune garçon de Metz, cité plus haut, excella dans les rôles féminins. Ce « jeune fils barbier nommé Lyonard, était un très beau fils et ressemblait une belle jeune fille ; il fit le personnage (de sainte Barbe) si prudement et dévotement, que plusieurs personnes pleuraient de compassion. » L'année suivante il joua sainte Catherine avec moins de succès, « parce que sa voix avait un peu mué. »

Nous ne connaissons que trois représentations antérieures à 1550 où les rôles de femmes aient été certainement joués par des femmes. En 1468, à Metz, dans la cour des frères prêcheurs, et aux frais d'une dame nommée Catherine Baudoiche, on joua le jeu de *Sainte Catherine du mont Sinaï*. Le rôle de la sainte fut rempli par « une jeune fillette », âgée d'environ dix-huit ans, qui récita sans broncher deux mille trois cents vers et « parla si vivement et si piteusement qu'elle provoqua plusieurs gens à pleurer ». Un gentilhomme s'éprit d'elle à cette occasion et l'épousa, quoiqu'elle fût de petite naissance.

En 1535, à Grenoble, on joua la *Passion* : « Françoise Buatier, qui jouait le rôle de la mère du Christ, par les gestes, la voix, la prononciation, le débit, sut charmer tous les spectateurs, au point d'exciter une admiration générale ; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire[1] ».

En 1547, à Valenciennes, cinq jeunes filles jouèrent les rôles de la Vierge et des filles du temple. Elles s'appelaient Jennette Caraheu, Jennotte Watiez, Jennette Tartelette, Cecille Gerard, et Cole Labequin. La première jouait Notre-Dame. Un des directeurs du jeu, probablement son parent, s'appelait Philippe Caraheu, prêtre. Les autres avaient également des gens de leur famille parmi les acteurs.

Partout ailleurs, des hommes jouèrent les rôles de femmes. Luzarche, premier éditeur du drame d'*Adam*, qui est du

1. Du Rivail, *de Allobrogibus* libri IX. Lyon, 1844, in 8°, p. 48.

XIIe siècle, croyait pouvoir affirmer que le personnage d'Ève était joué par une femme dans cette pièce : une telle hypothèse ne tient pas contre tant de documents formels. Les preuves dont on l'appuie sont d'ailleurs des plus faibles. Luzarche faisait observer que le premier homme dans le drame, dépouille ses riches vêtements après la faute commise et apparaît vêtu seulement de feuilles. La même chose n'est pas dite d'Ève; et l'éditeur en concluait que l'auteur a voulu ménager la pudeur de la femme qui jouait ce rôle. L'idée est ingénieuse, mais la preuve est peu solide. On aurait pu faire remarquer à Luzarche que précisément, si le rôle de la femme était joué par un homme, cet homme ne pouvait dépouiller ses vêtements sans faire rire les spectateurs.

L'usage interdisait aux femmes de paraître sur la scène dans les mystères dramatiques. Par une contradiction singulière, il autorisait leur présence dans les mystères mimés, et dans les représentations de tout genre par lesquelles nous avons dit qu'on célébrait les entrées des grands personnages. Quelquefois même elles remplissaient dans ces sortes de tableaux vivants des rôles alarmants pour leur propre pudeur et pour la morale publique. On ne permettait pas aux femmes de jouer le personnage de la sainte Vierge dans le mystère de la *Passion;* mais on leur faisait figurer, à l'entrée de Louis XI dans Paris, le 31 août 1461, le personnage de sirènes, dans un déshabillé tout mythologique, dont les spectateurs ne parurent pas se scandaliser, et dont le chroniqueur Jean de Troyes s'applaudit naïvement.

Dans les processions les femmes remplissaient d'ordinaire tous les rôles de leur sexe. Ainsi ce n'est point l'exhibition, c'est la déclamation que leur interdisait l'usage.

Tous les acteurs, mais surtout ceux qui sortaient du peuple, se passionnaient pour leurs rôles, moins sans doute par sentiment artistique, que par une joie puérile qu'ils ressentaient à se draper un jour au moins en leur vie, dans ces habits de rois, de saints, de papes. Les prédicateurs attaquaient et raillaient cette forme d'amour-propre, et d'orgueil : l'un d'eux l'a dépeinte assez vivement : *Cum sunt in ludo habent*

magnum honorem, sed ludo finito, dicet : O ille qui ludebat sanctum Martinum, c'est ung mauvais garçon! *et ille qui rex apparebat,* c'estoit ung savetier... *Habitus non facit monachum*[1]. »

Les moralistes, les satiriques aimaient à se moquer de cette vanité des acteurs amateurs. Noël du Fail s'amuse d'un libraire nommé Georges Cléray, « qui n'avait garde, aux jeux et comédies de *Saint Thomas,* jouer autre personnage que d'un roy, d'un empereur, ou de quelque prologue[2] ». Car le personnage qui disait le prologue était aussi fort envié; il s'appelait « l'acteur » (c'est-à-dire l'auteur); il faisait la « démonstration » des échafauds et des différents rôles; il débitait souvent un vrai sermon. Il paraissait le premier et souvent le dernier, au commencement et à la fin des journées[3].

Bonaventure des Périers raconte ainsi l'avanie qu'un joueur de farces très célèbre au temps de François Ier, Pontalais, fit essuyer à un barbier étuviste, lequel prenait pour génie son amour du théâtre et pensait jouer mieux qu'homme du monde les rôles de grands personnages, rois, princes, ou seigneurs. Pontalais lui fit revêtir le costume de « roi d'Inde la Majeur » qui est un des personnages du livre VII du mystère des *Actes des Apôtres*; et quand le barbier fut placé sur son échafaud, tout glorieux, sceptre en main « tenant la meilleure majesté royale que fit oncques barbier », Pontalais, qui « faisait l'entrée », c'est-à-dire le prologue, s'avança vers le public, et dans un

1. *Menoti sermones ab ipso Turonis declamati*; Parisiis, 1525, in-12 (Quadrag. V. 2). Cité par O. Leroy, *Histoire comparée du théâtre et des mœurs*, p. 443.

2. Noel du Fail, t. II, p. 204 (édit. de la Bibl. elzévir.)

3. Quelques-uns étaient si enchantés de leurs costumes que, rentrés dans la vie ordinaire, ils ne pouvaient se résoudre à les quitter : « En une ville d'Allemagne, aucuns jouèrent certains actes ou comédies esquelles l'un d'entre le peuple représenta et joua le personnage d'un diable avec des habits hideux et espouventables; et quand les jeux furent achevez, il s'en retourna en sa maison. » Là, il garda « son accoustrement de diable », au moins assez longtemps pour que sa femme, « ayant en imagination ce que la figure et l'habit duquel son mary estait vêtu représentait,... vint à enfanter un enfant semblable à la figure du diable ». (*Serées* de Guillaume Bouchet, livre II, serée 22). Le journal d'Aubrion place un fait semblable à Bar-le-Duc en 1485 : « Et ne l'osont on baptiser (l'enfant) et envoiont on a Rome pour savoir que ons en feroit. » *Journal d'Aubrion*, p. 174. (Edit. Larchey, Metz, 1857, in 8°).

quatrain un peu grossier (tout à fait dans le goût des farces de maître Pontalais), il annonça que tout humble qu'il fût, le roi d'Inde la Majeur l'avait cent fois rasé. Les spectateurs se mirent à rire; le pauvre roi ne sut où se cacher.

Brantôme se moque des fanfarons qui « se vantent et piaffent comme roys des poix pillez aux jeux et farces de jadis faites en l'hostel de Bourgogne à Paris[1]. »

Les grands à leur façon ne témoignaient guère moins de joie d'avoir un rôle à jouer dans les mystères. A Reims, en 1490, des acteurs riches qui jouaient dans la Passion s'étaient fait construire à leurs frais des buffets tout garnis de vaisselle d'or et d'argent, et de toutes sortes de rafraîchissements; et leurs valets, pendant la représentation, ne cessaient d'aller offrir, au nom de leurs maîtres, le vin et les douceurs aux spectateurs.

Mais voici peut-être le plus curieux témoignage qu'on puisse fournir du goût passionné des hommes du moyen âge, et particulièrement des gens du peuple, pour les représentations théâtrales, surtout pour les beaux costumes et les rôles éclatants. Quoique le document dont nous allons parler ne touche qu'indirectement à l'histoire de nos mystères, il est trop frappant, au point de vue qui nous occupe ici, pour ne pas mériter une courte analyse. C'est un rôle du *reinage* de la confrérie de Saint-Jacques des villageois de Vals, près le Puy, daté du 25 juillet 1506[2].

1. Brantôme, *Capitaines français*, II, 222 (1740). Sur ce mot de *poix pilés*, voy. ci-dessous p. 421.

2. *Revue des Sociétés savantes*, mai-juin 1875. VI[e] série, t. I, p. 557. Communication de M. Chassaing. Rapport de M. Marty-Laveaux. Voici le début : « Reynagium Beati Jacobi fieri solitum annis singulis in platea de Valle prope locum de Valle et conventum dominarum monialium (c'étaient des religieuses Augustines) deliberatum die XXVta julii, anno Domini millesimo quingentesimo sexto, subtus ulmum, horæ vesperarum, per dominos bajulos confrarie dicti Beati Jacobi et socios de Valle... (Suivent les noms.)

» Primo officium sive personagium Regis fuit deliberatum et traditum pro anno veniente exercendum, tanquam plus et ultimo offerenti, videlicet : Anthonio Clerget, servitori domini Troyacensis episcopi, pro septem libris cere, quas promisit solvere eisdem bajulis seu sociis pro faciendo thedam juxta morem solitum, et se habilhare modo et forma consuetis, ac termino consueto, cum expensis, etc. (Suit la caution fournie par « Glaudium Benedicti Anicii mercerium », et autres formalités.)

» Item officium sive personagium Regine fuit deliberatum dicto Glaudio Be-

On voit dans cette pièce que les habitants de ce bourg ignoré se récréaient habituellement par la mise en scène des personnages de la cour de France, dont ils s'adjugeaient entre eux les rôles aux plus offrants et derniers enchérisseurs ; le rôle du roi est au prix de sept livres de cire à Antoine Clerget, serviteur de l'évêque. Le personnage de la reine est payé deux livres et demie de cire par Claude Benoît, mercier, qui le destine à sa fille Marguerite. Jouer le Dauphin coûte deux livres de cire ; la Dauphine, une livre ; le grand écuyer (l'estendart), deux livres et quart ; l'homme d'armes premier, une demi-livre ; l'autre homme d'armes, un quart ; le connétable (l'espée), une livre et demie ; l'échanson (la tassa du roy), une livre ; le chancelier (la massa du roy), une livre ; le lieutenant du roy, une demie ; le fourrier du roy, un quart ; le page d'hommes d'armes, un quart ; deux demoiselles, une demi-livre. Pour une demi-livre, on a le rôle de « cappitaigny des alacays » et deux personnages d'alacays (laquais). Pour un quart, le rôle de roy more, de conseiller du roy more, d'a lacays du roi more ; de salvage, de folh, d'aveneur (veneur) ; de mynyon du roi (mignon) et mynyon de la reyna ; deux personnages d'hommes d'armes, sept personnages d'alacays. Environ quarante personnes devaient figurer dans cette représentation. Toutes prenaient l'engagement de conserver dans leurs costumes les modes traditionnelles. Les pères s'engageaient pour leurs enfants.

Tout n'était pourtant pas plaisir, dès ce temps-là, dans le métier de comédien. Outre les obligations fort rigoureuses auxquelles les joueurs devaient s'astreindre, ainsi qu'on l'a vu plus haut par quelques-unes des clauses de « l'ordonnance du jeu de la *Passion* jouée à Valenciennes en 1547 », les grands rôles, les plus glorieux, les plus disputés imposaient une

nedicti Anicii, pro sua filia Margarita Benedicta pro duabus libris cum dimidia cere, quas idem Claudius pater promisit solvere et ipsam abillare, anno veniente, termino ac modo et forma consuetis et supradictis cum expensis, etc. »
(A la fin) « Actum ubi supra. Testibus quibus supra, et me dicto notario J. Boerii. » Arch. dép. de la Haute-Loire, notes de Jacque Boyer, notaire du Puy, f° 101, Registre papier.)

somme de travail et de fatigue à celui qui les acceptait, dont peu d'hommes, je crois, seraient capables aujourd'hui. Par exemple le Christ, dans certaines Passions, prononçait près de quatre mille vers; son supplice sur le théâtre durait aussi longtemps, comme on l'a remarqué, qu'il a duré dans la réalité. Quoique les bourreaux ne fissent que le semblant des tortures qu'ils infligeaient au personnage divin, ce simulacre de passion devait être épuisant [1]. L'acteur disait en croix trois ou quatre cents vers, exposé nu pendant plusieurs heures. D'autres rôles n'étaient pas moins fatigants ou même dangereux, par l'imprudence des machinistes, déjà très hardis, encore peu habiles. On a cité souvent l'histoire du curé Nicolle qui jouait le Christ, à Metz, en 1437, dans la *Passion* : « Il cuyda mourir en l'arbre de la croix, car le cœur lui faillit, tellement qu'il fût été mort s'il ne fût été secouru. Et convint qu'un autre prêtre fût mis en son lieu pour parfaire le personnage de Dieu et était celui prêtre, alors l'un des bourreaux et tyrans dudit jeu... En icelui jeu y eut encore un autre prêtre qui s'appelait seigneur Jehan de Missey, lequel portait le personnage de Judas ; mais pour ce qu'il pendit trop longtemps, il fut pareillement transi et quasi mort ; car le cueur lui faillit, par quoi il fut bien hâtivement dépendu et fut emporté en aucun lieu prochain pour le frotter de vinaigre et autre chose pour le reconforter [2]. »

Il est vrai que plusieurs rôles d'une étendue considérable étaient quelquefois joués par plusieurs acteurs différents. Ce partage avait pour effet de diminuer la peine de chacun ; mais

1. On comprend qu'un étudiant dise à ce propos (dans le dialogue XXIII de Mosellanus) : « J'aimerais mieux jouer dans cette pièce (la Passion) le rôle du plus grossier soldat ou même celui du bourreau que celui du Christ. » Voy. *les Colloques scolaires*, par L. Massebiau, p. 98 ; Paris, Bonhoure, 1878 (thèse pour le doctorat).

2. M. Albanès a communiqué au Comité des travaux historiques deux documents extrêmement curieux concernant des représentations données à Draguignan par une association d'acteurs amateurs qui s'étaient engagés les uns avec les autres par un contrat minutieux par-devant notaire. Mais comme il s'agit dans ce contrat de la représentation d'une moralité, sans qu'on puisse dire si cette société a jamais joué des mystères, nous renvoyons l'étude de ces documents à notre ouvrage sur les *Moralités*. (Voy. *Revue des Sociétés savantes*, t. VII, p. 506, janvier-février 1874.)

tel n'en était pas l'objet. Dans nos mystères, où si fréquemment le héros, « enfant au premier acte est barbon au dernier », il fallait bien que son personnage fût tenu au moins par deux, parfois par trois acteurs divers d'âge et de taille. Ainsi, dans le mystère du *Viel Testament*, on lit cette rubrique : « Fin du petit Isaac, » et plus loin : « Isaac grant commence ». Après l'arrivée de Joseph en Égypte, le texte porte cette note : « La fin du petit Joseph » ; un peu plus loin on lit : « Joseph le grant commence ». Dans les mystères qui retraçaient l'histoire de la Vierge, le rôle de Marie était joué successivement par une enfant, par une fille très jeune, et par une femme plus âgée, ou plutôt, c'étaient trois hommes de différents âges qui figuraient Marie dans ces trois états.

La longueur et la fréquence des répétitions ajoutaient encore à la fatigue des acteurs. Ils étaient tenus d'y assister sous peine d'amende. Or à Romans, en 1509, lorsqu'on préparait la représentation des *Trois Doms*, il n'y eut pas moins de six répétitions générales du 18 mars au 29 avril.

Mais aussi quelle joie et quel orgueil pour les acteurs d'un mystère, lorsque, la veille des jeux, ou quelques jours avant la représentation, ils pouvaient, dans une « monstre » solennelle, défiler en grand costume, au complet, depuis Dieu le père jusqu'aux valets de bourreaux, sous les yeux de la ville ébahie, émerveillée. Il faut voir en quels termes enthousiastes André de la Vigne raconte cette cérémonie, qui précéda, selon la coutume, la représentation de son mystère de *Saint Martin*, à Seurre, en 1496 : « Quand le jour pour faire les monstres fut venu, on fit crier à son de trompetes que toutes gens ayans personnages dudit mistère s'assemblassent à l'eure de mydi, en Lombardie, chacun accoustré selon son personnage. Après lequel cry fait se rendirent lesditz joueurs audit lieu, et furent mys en ordre l'un après l'autre, monstré, accoustré, armé et appoincté si très bien qu'il estoit impossible de mieulx. Et est assavoir qu'ilz estoient si grant train que quant Dieu et ses anges sortirent dudit lieu, chevaulchant après les autres, les diables estoient déjà oultre la tour de la prison, près la porte du chevaut blanc... et n'y avoit de distance de cheval a aultre

deux pieds et demy, et se montoyent bien a environ neuf vingts chevaux. » Encore ces merveilles de village furent-elles bien dépassées par l'incomparable « monstre » qui annonça, en 1536, à Bourges, la représentation des *Actes des Apôtres*. Ce fut là une marche vraiment « triomphale », comme l'appelle l'historien[1] qui nous en a décrit les merveilles. A cheval ou sur des chars, précédés par le maire, les échevins, les officiers de ville, accompagnés de tambours, fifres et trompettes, cinq cents personnages, magnifiquement vêtus de soie, de satin, de velours, de damas aux brillantes couleurs, que relevaient les plus riches broderies d'or ou d'argent, sans parler des diamants, des pierres fines, des riches armures, des luxueux harnais, traversèrent lentement la ville émerveillée, pour se rendre de l'abbaye de Saint-Sulpice où ils s'étaient réunis, aux Arènes. Tous ces acteurs étaient de riches amateurs qui avaient fait eux-mêmes les frais de leurs costumes, et tous avaient poussé jusqu'à la folie l'émulation de la magnificence. Jacques Thiboust, qui nous a raconté les splendides fêtes de Bourges, s'est douté que la postérité l'accuserait de mensonge ou d'exagération. D'avance il s'est défendu de ce reproche, en écrivant ces vers en tête de son récit : Cette « monstre » n'est pas une fable, dit-il.

Et voudrois bien que selon le mien veuil
Dieu tout puissant la voir vous eust permis;
Lors vous diriez l'auteur de ce recueil
A plus laissé que davantage mys.

Nous ne pouvons songer à analyser, même brièvement, la relation de Jacques Thiboust; cette interminable énumération de satins chamarrés d'or et de velours lamés d'argent risquerait d'être fastidieuse. Nous nous bornerons à citer la descrip-

1. *Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du mystere des SS. Actes des Apostres par Arnoul et Simon Greban qui a eu lieu a Bourges le dernier jour d'avril* 1536, ouvrage inédit de Jacques Thiboust, sieur de Quantilly, secrétaire du Roi élu en Berry, suivie de l'inventaire de la Sainte Chapelle de Bourges. » Le tout recueilli par E. Labouvrie, notaire honoraire et enrichi de 7 planches gravées. Bourges, Manceron, 1836, in-8.

tion du costume de Néron, qui suffit à donner une idée des autres.

« Nesron étoit sur un haut tribunal de huit pieds de largeur, tout couvert jusqu'a terre d'un drap d'or semé de grands aigles faits de broderie, autant pris du vif qu'il est possible, et dessus avait une chaiere eslevée toute couverte d'autre drap d'or frisé; sur laquelle il estoit assis vestu d'une saye de veloux bleu toute pourfilée d'or a grands rinceaux d'antique, et decoupée a taille ouverte, par ou apparoissoit et flocquetoit a gros bouillons la doublure, qui estoit d'ung satin cramoisy, pourfilée semblablement d'ung autre ouvrage de fleurons et entrelacs de fil d'or; elle estoit doublée de veloux cramoisy a collet de mesme, faict a pointes renversées, entremeslées l'une dans l'autre, et semées par grande prodigalité de grosses perles, auxquelles pointes pendoient grosses houppes d'autres perles. Son chapeau estoit de veloux pers, d'une façon tyrannique bordé de chaisnes d'or, et semé d'un gros nombre de bagues. Sa couronne d'or a trois branches était remplie de tant de sortes de pierreries, par si grande excellence qu'il est impossible de le specifier, et a son col n'en estoit moins garni, ses boutines estoient de veloux pers decoupées bien menu, entrelacées de chaine d'or, et quelques bagues pendant a sa jarretiere. Il portoit l'un de ses pieds sur ung escrin couvert de drap d'argent et semé de quelque nombre de pierreries... Portoit en sa main une hache d'armes bien dorée, son port estoit hautain et son maintien magnifique, son dit tribunal et lui dessus estoit porté par huict roys captifs qui estoient dedans, desquels on ne voyoit seulement que les testes couronnées de couronnes d'or. »

Ajoutons que les mendiants, valets, « belistres », au mépris de la vérité historique et dramatique, n'étaient guère moins bien accoutrés que les rois. La magnificence au moyen âge était souvent indiscrète, un peu grossière. Il faut des siècles de politesse pour enseigner au luxe la modération, et le bon goût à l'opulence.

En général, les villes conservaient à leur charge, les frais de construction du théâtre et des échafauds; les costumes demeuraient à la charge des acteurs, c'est-à-dire des amateurs qui acceptaient et souvent sollicitaient les rôles. Car ces observations ne s'appliquent pas aux troupes de comédiens de profession qui, dès le XV[e] siècle commençaient à parcourir les provinces; ni à la confrérie de la Passion qui exploitait à

Paris le seul théâtre permanent qui existait en France avant la fin du xvi[e] siècle.

Mais dans ces représentations extraordinaires que l'initiative locale entreprenait en si grand nombre au xv[e] siècle, dans la plupart des villes de France, chaque rôle (au moins chaque grand rôle) fournissait son costume; et les acteurs étaient tenus de jurer « d'eux habiller, à leurs frais, missions et deppens, chacun selon qu'il appartiendra et que son personnage le requerra[1]. » Les contrevenants payaient quelquefois jusqu'à « dix écus d'amende. » Quelquefois cependant comme à Châlons-sur-Marne en 1507, les habitants riches qui ne jouaient pas furent obligés d'habiller les joueurs pauvres. A Saint-Jean-de-Maurienne, en 1573, non seulement les acteurs s'habillèrent à leurs frais, mais ils prirent chacun par écrit l'engagement de le faire. Voici le texte d'un de ces engagements : « Maistre Jaques Boudrey a accepté le roolle de Sathan et a promys se fournir vestemens necessaires pour troys jours, en changeant chesque jour vestement nouveau, a charge que luy en sera faict un aultant beau que l'un des siens a communs despens pour le quattriesme jour et a communs frays. *Signé* : Boudrey[2] ». Cette dernière clause est curieuse, et peut être regardée comme exceptionnelle.

La plupart du temps les costumes étaient magnifiques. Les acteurs voulaient rivaliser entre eux de magnificence et de prodigalité. A Laval, en 1493, on vit, dans le mystère de Sainte Barbe

> Cent joueurs habillés de soïe,
> Et de velours a plaine voie.

Jusqu'à la Renaissance, aucune préoccupation de « couleur locale » ou de vérité dans la mise en scène, ne sollicita les auteurs ou les entrepreneurs des mystères. La première trace que nous ayons rencontrée d'un certain souci de la fidélité historique se trouve dans les épîtres familières de Jean Bou-

1. Voy. aux *Représentations*, 1497, Chalon-sur-Saône, *Saint Sébastien*.
2. *Le théâtre en Maurienne au* xvi[e] *siècle*, par F. Truchet, Saint-Jean-de-Maurienne, 1879; broch. in-8, p. 12.

chet, à la date de 1535, c'est-à-dire à peine quelques années avant la décadence des mystères. Il écrit aux gens d'Issoudun qui se préparent à jouer la *Passion :*

> Je vous supply que tous voz personnages
> Vous assignez a gens selon leurs aages
> Et que n'usez tant d'habits empruntez
> (Fussent-ils d'or) qu'ilz ne soient adjustez
> Commodement aux gens selon leurs roolles.
> Il n'est pas beau que les docteurs d'escolles,
> Pharisiens, et les gens de conseil
> Ayent vestement a Pilate pareil.

Quelques manuscrits renfermant des textes dramatiques sont ornés d'enluminures. Elles représentent toujours les personnages en costumes contemporains, quelle que soit l'époque où l'action se passe. Cette règle est invariable. Ainsi ces miniatures n'ont guère à nous apprendre que ce qu'on sait d'ailleurs, l'habillement des diverses classes et métiers au xv[e] siècle.

La masse des figurants devait être habillée de costumes d'emprunt. Le clergé se montra généralement libéral envers les acteurs des mystères; les chapes, les chasubles, les dalmatiques, toute la garde-robe ecclésiastique était mise à leur disposition. On fit plus : en 1492 à Rouen, on mit en gage des reliques pour monter la *Passion.*

Il est vrai que des esprits clairvoyants et sévères s'effrayaient parfois de cette complaisance. En Angleterre, Guillaume de Wadington, qui vivait vers l'an 1300, se plaignait hautement du goût que montraient les Anglais pour ces miracles par personnages, composés et représentés par des clercs et joués dans les cimetières et sur les places avec les propres ornements des églises. Il tonnait contre le déguisement inséparable de ces jeux, et surtout contre les masques :

> Ja unt leur faces deguisé
> Par viseres li maluré[1].

1. *Manuel des Péchés*, de Guillaume de Wadington, cité par la Rue, *Essais sur les Bardes*, etc., t. III, p. 227.

En revanche, s'il faut en croire Rabelais, des esprits plus profanes, un Villon, par exemple, s'indignaient que l'Église se permît de marchander aux acteurs des mystères, son concours et ses complaisances. Rappelons ici l'anecdote célèbre, mais peu fondée, que Rabelais rapporte sur la vieillesse de Villon : « Maistre François Villon sur ses vieulx jours se retira a Saint-Maixent en Poictou, soubs la faveur d'un home de bien, abbé du dict lieu. La pour donner passetemps au peuple entreprint faire jouer la passion en gestes et languaige Poictevin. » Suit l'amusant et lugubre récit de la vengeance que Villon tira d'un frère sacristain des cordeliers, qui avait refusé de lui prêter pour la représentation une chape et une étole. Il épouvanta la jument du frère en faisant courir sur elle sa troupe de diables. Le pauvre sacristain fut désarçonné, traîné par les chemins et mis en pièces [1].

Rien ne prouve que cette anecdote soit fausse ; rien n'en confirme l'exactitude. Cependant, comme on ne trouve nulle part ailleurs aucun indice qui montre que Villon ait vécu au delà de 1461 (il avait trente ans à cette époque) [2], on est en droit de douter qu'il ait atteint à la vieillesse. Mais l'expression « sur ses vieux jours » pourrait avoir été employée à tort par Rabelais, qui parle aussi quelque part des « vieux jours » d'Edouard V, mort à 13 ans. S'il a voulu dire Edouard IV, ce prince mourut à 42 ans.

1. Quart livre, ch. XIII. Huet ajoute à l'anecdote : il dit que Villon composait des comédies sacrées (*Huetiana*, p. 62).

2. M. Campaux, en plaçant la mort de Villon après 1480, se fonde sur le *Dialogue de Mallepaye et de Baillevent*, et le *Monologue du Franc Archier de Baignolet*. Ces pièces ne sont pas de Villon, non plus que les *Repues franches*. Elles paraissent pour la première fois à la suite des œuvres de Villon dans les éditions données en 1532 et en 1533 par Galiot du Pré, Bonnemère et Lotrian. Mais les titres de ces éditions les distinguent soigneusement des œuvres de maistre Françoys Villon, et l'explicit suivant : « Fin des Œuvres de Villon, et après s'ensuyt le recueil de ses *Repues franches* et de ses compagnons », sépara toujours les deux parties. Ces pièces ne figurent pas dans l'édition de Marot, lequel n'en dit mot dans sa préface. (*Étude biographique sur Villon*, par Longnon.)

Marsy et Génin avaient révoqué en doute le récit de Rabelais, parce qu'il leur avait paru une répétition, adaptée à Villon, d'une anecdote qu'on trouve dans le *Spectrum*, dialogue d'Érasme. Vérification faite, M. Longnon dit que les deux récits n'ont aucune ressemblance. M. Doinel, archiviste du Loiret, m'apprend qu'à Orléans la tradition veut que Villon ait fait jouer un mystère dans le cloître de Sainte-Croix.

Il peut sembler surprenant que l'Église ait consenti à prêter les vêtements sacerdotaux pour des représentations données en lieux profanes, et si fort mêlées d'éléments profanes. Mais d'autres détails de la mise en scène des mystères nous paraissent aujourd'hui bien extraordinaires et presque incroyables. Ainsi pouvons-nous admettre que maintes fois des personnages entièrement nus aient été exhibés sur le théâtre? Cela choque tellement toutes les idées de notre temps que des défenseurs, peut-être imprudents, du moyen âge, ont taxé de mauvaise foi, d'ignorance et de sottise, les historiens modernes qui ont rapporté ce fait. Il est à peu près admis que le mot « nu » doit s'entendre comme « à demi-nu »; on refuse de croire qu'une époque aussi chaste (en général) dans sa peinture ou dans sa sculpture, l'ait été beaucoup moins quant aux réalités. Cependant des textes absolument formels commandent au moins l'hésitation, et nous avouons, pour nous, ne pouvoir douter que des acteurs réellement nus aient plus d'une fois paru sur le théâtre au moyen âge et que Jésus-Christ lui-même ait été représenté nu sur la croix; comme les commentateurs les plus autorisés croient qu'il y fut réellement[1]. Si l'on persiste à le nier, contre des textes formels,

1. Nous réunissons ici quelques textes à l'appui de cette hypothèse qui contredit l'opinion généralement reçue :

Dans le mystère du *Viel Testament*, on lit (v. 1242 et suiv., édit. Rotschild) :

ADAM

Je suis honteux de ma nature
Quant je voy ma fragilité,
Donc je vueil charcher converture
Pour musser mon humanité.

(Adoncques doit Adam couvrir son humanité faignant avoir honte... Icy se doit semblablement vergongner la femme et se musser de sa main.)

Prenons feulles de ce figuier
Pour couvrir nos membres honteux.

Dans la *Passion* de Greban (édit. G. Paris, v. 24606 et suiv.) on lit :

ANNE, le grand-prêtre

Nous voullons qu'il (Jésus) soit devestu
Tout aussi nu qu'un ver de terre,
Et pour prier ne pour requerre,
Ne luy laissez ne hault ne bas

quel fait pourra le prouver? Il est seulement possible que les acteurs, au lieu d'être nus, fussent revêtus de maillots simulant la nudité; mais l'hygiène y gagnait plutôt que la pudeur.

De telles licences, et plus encore peut-être celles de certains rôles comiques, où, nous l'avons vu, la gaieté dégénérait en obscénité, comme la franchise en blasphèmes, pourrait faire croire que la censure dramatique n'existait pas au moyen âge. Il n'en est rien. La censure existait, non pas sans doute organisée, régularisée, élevée enfin, comme il arrive de nos jours, au rang d'une institution spéciale. Mais du jour où il y eut un théâtre quelconque, l'autorité ecclésiastique et l'autorité civile surveillèrent plus ou moins ouvertement ce qui se fit et se dit sur ce théâtre. Si elles y tolérèrent beaucoup de hardiesses qui nous étonnent aujourd'hui, c'est qu'elles ne les jugeaient pas dangereuses. On verra dans les lettres patentes accordées par Charles VI aux confrères de la Passion, qu'en reconnaissant officiellement leur compagnie, le roi soumit leurs jeux à la surveillance des officiers royaux. Ce n'était pas là, il est vrai, la censure préventive qui fonctionne aujourd'hui. Mais celle-ci même exista au moyen âge. Un ma-

Grands ne moyens ne petits draps
Dont il sceust couvrir un seul point.

ORILLART

Vous le voulez avoir au point
Qu'il yssi du ventre sa mère.

JHÉROBOAM

Justement.

Comparer les vers 24620-1, plus formels encore. Après le v. 24629, on lit cette rubrique : « Icy le devestent tout nu. » Après le vers 24667, cette autre rubrique : « Icy met Nostre Dame ung drap devant Jhesus. » Le texte de la *Passion* de Jean Michel est peut-être plus explicite encore que celui de la *Passion* de Greban.

Au reste on sait que les fêtes célébrées pour les entrées solennelles des Rois admettaient de bien étranges tableaux vivants. (Voy. aux *Mystères mimés*, 1461, entrée de Louis XI à Paris.) Les processions même exhibaient dans les rues et sur les places publiques des personnages tout nus avec une licence ou une candeur surprenante. (Voy. *Mémoires de Carorguy*, dans le *Cabinet historique*, mai-juin 1877, p. 121. — Journal de l'Étoile à l'année 1583.) Dans le mystère de *Judith*, qui fait partie du mystère du *Viel Testament*, les « pénitents » de Béthulie se promenaient nus sur la scène : « Icy sera licite avoir personnages tout nuds en maniere de penitents. »

nuscrit du mystère de *Saint Vincent* est accompagné d'une *licencia ludendi*, qui détermine les conditions et le lieu de la représentation. En 1462, à Bouafles (Seine-Inférieure) un sieur de Vieux-Pont ayant fait jouer un mystère sans autorisation de l'Official, fut condamné à deux jours de prison. En 1476 quatre habitants de Triel furent mis à l'amende pour avoir joué la *Vie de saint Victor* contre la défense du curé. Il est vrai qu'une statue de sainte dérobée par eux à l'église, avait figurée une idole dans le mystère. En 1527, Briçonnet, évêque de Meaux interdit dans son diocèse toute représentation de pièces non examinées par lui ou ses vicaires. En 1567, quand on joua le mystère de *Saint Sébastien*, à Lans-le-Villard, en Savoie, le texte fut scrupuleusement examiné par un censeur du duc de Savoie, et la représentation ne fut permise que sous réserve de quelques corrections indiquées en marge du manuscrit. Le rôle du fou, qui n'était pas écrit quand la permission fut donnée, était réservé tout entier pour un examen ultérieur. En 1547, l'évêque de Cambrai fit examiner par des « docteurs » qu'il choisit lui-même le texte de la *Passion* qu'on devait jouer à Valenciennes.

Le droit de censurer les pièces de théâtre donna lieu au moyen âge à quelques conflits de pouvoir; il n'était en effet nettement attribué par la loi ni par l'usage à aucune autorité définie. En 1518, le prince de la basoche de Lyon, Pierre Molaris et les imprimeurs de cette ville obtinrent du Juge Courrier sans l'intervention des échevins, l'autorisation de jouer le mystère de la *Conception de Notre-Dame*. Les échevins en appelèrent au juge des ressorts, lequel cassa la décision du Courrier. Cette satisfaction obtenue, les échevins donnèrent eux-mêmes l'autorisation. Nous n'avons pas trouvé trace de conflit de ce genre entre l'autorité ecclésiastique et l'autorité municipale; il dut s'en produire quelquefois. Les joueurs profitaient de cette incertitude des droits attribués aux divers magistrats; elle fut au moyen âge la meilleure garantie de la liberté des particuliers.

1. Brouchoud, *Origines du théâtre de Lyon*, p. 17.

CHAPITRE XI

LA MISE EN SCÈNE ET LES SPECTATEURS

La mise en scène des mystères, la disposition des théâtres où ils étaient représentés, ont été longtemps mal comprises; et les plus singulières erreurs s'étaient accréditées sur ce point, presque jusqu'à nos jours, parmi les historiens du théâtre français.

Au XVII[e] siècle, au XVIII[e], alors qu'une règle absolue exigeait que chaque pièce se passât dans un lieu fixe et unique, il n'était pas aisé de s'expliquer par quels moyens, au XV[e] siècle, l'action, dans un mystère, avait pu se transporter vingt fois, ou davantage, d'un lieu à un autre, sans que les spectateurs perdissent la suite et le sens de ces pérégrinations.

De nos jours l'unité de lieu n'est plus respectée au théâtre. Mais notre mise en scène, comparée à celle du moyen âge, demeure néanmoins absolument différente. Quand nous jouons un drame en cinq ou six actes, le décor change cinq ou six fois, mais successivement. La scène se transporte ainsi d'une ville dans une autre ville, d'une maison dans un jardin, d'un palais dans une église ou sur une place publique. Au contraire, au XV[e] siècle, dans la représentation des mystères, on disposait d'avance, ensemble, à la fois, les lieux divers, si nombreux qu'ils fussent, où l'action devait successivement se passer.

Qui n'a vu ces peintures du moyen âge, ces fresques, ces tableaux, ces bas-reliefs, où dans un même champ sont représentées, sur des plans différents, les différentes phases de la vie d'un homme, ou les diverses péripéties d'un événement. Ainsi, dans le même tableau, on voit Caïn et Abel enfants, les

deux frères offrant un sacrifice, Caïn tuant Abel; Caïn fuyant devant la malédiction divine; ces diverses scènes, quoique successives dans l'histoire, sont groupées, avec plus ou moins d'habileté, dans une œuvre unique, et le spectateur les contemple d'un seul coup d'œil.

La disposition générale du théâtre était conçue de la même façon. La scène était permanente, à la fois unique et multiple; le décor ne changeait jamais; c'est l'action qui voyageait, dans l'enceinte de cette vaste scène, et se transportait successivement aux divers lieux où elle était censée se passer.

Nous voyons ainsi que l'action change de lieu dans les mystères jusqu'à vingt fois dans une journée. Nous disons une journée seulement; le chiffre serait bien plus considérable si nous parlions de la pièce entière. Mais comme entre deux journées il y avait toujours un long entr'acte, au moins de quelques heures, le plus souvent d'une nuit, rien n'empêche de croire qu'on en profitait pour modifier la scène en vue de la journée suivante, de manière qu'elle ne renfermât à la fois que les lieux nécessaires à la représentation d'une seule journée. Toutefois nous citerons des représentations pour lesquelles on avait certainement figuré d'avance tous les lieux de la pièce entière.

Ces usages du théâtre du moyen âge n'étaient pas ignorés au XVIII[e] siècle; mais on ne pouvait s'expliquer comment on avait pu réunir tant de scènes diverses dans une seule scène, sans donner à celle-ci des dimensions qui auraient rendu la représentation impraticable.

Ainsi naquit une hypothèse bizarre, qui, sans reposer sur aucune preuve, a fait fortune, et se répète encore aujourd'hui dans quelques écrits arriérés. Pour ne pas développer démesurément la scène du moyen âge dans le sens horizontal, les historiens du théâtre inventèrent de l'exhausser et de l'agrandir dans le sens vertical. Ils inventèrent la scène à étages.

Les frères Parfait se figuraient le théâtre des mystères comme une haute maison à cinq ou six étages, dont on aurait abattu la paroi extérieure; de façon que du dehors, de la rue

ou de la place, les regards pussent plonger librement dans l'intérieur des appartements. Chaque étage représentait une scène différente ; les acteurs passaient d'une scène à une autre scène, en montant ou en descendant d'un étage à un autre étage.

Cette hypothèse bizarre a été acceptée jusqu'au milieu du XIXe siècle. Il n'y a guère plus de vingt ans que M. Paulin Paris commença de la battre en brèche. Celle qu'il y substitua, tout en offrant encore quelques difficultés, est tellement plus simple et plus sensée, qu'on ne comprendrait pas qu'elle n'ait point été proposée tout d'abord, si l'on ne savait que l'explication la plus naturelle est presque toujours celle qui se produit la dernière.

La scène, selon M. Paris, c'est-à-dire l'espace où se jouait le drame, comprenait deux parties distinctes; les *mansions* et la *scène* proprement dite, autrement dit l'espace vague et libre qui s'étendait entre les mansions, comme la mer entre les îles d'un archipel. Les mansions (demeures, ou simplement maisons), ce sont les édifices où l'action se transportait pendant le drame : ainsi la maison de la Vierge à Nazareth, le temple de Jérusalem, le palais de Ponce-Pilate, formaient autant de mansions dans le mystère de la Passion. Toutes les fois que l'action ne se passait pas dans une mansion déterminée, elle occupait la scène proprement dite, à telle ou telle place, entre les mansions : autrement dit l'action se transportait sans cesse d'une mansion à l'autre, en traversant la scène. La scène et les mansions étaient de plain-pied et au même niveau, sauf certains cas déterminés : ainsi le Calvaire formait sans doute une éminence. Mais les maisons à six étages sont une pure rêverie. Il existait en effet des échafauds à plusieurs étages, et divisés en loges ; mais ils se dressaient en face de la scène, et non sur la scène; ils servaient aux spectateurs [1], et non aux acteurs.

1. Le texte qui a le plus contribué à induire en erreur Parfait, Morice, etc., est celui du Chroniqueur de Metz, qui dit qu'en 1437, quand on joua la *Passion* « fut faict le paircque d'une très noble façon, car il estoit de neuf sièges de haut ainsi comme degrés tout à l'entour, et par derrière estoient grands sièges et longs pour les seigneurs et pour les dames ». Ce que l'auteur appelle ici parc est ce que nous appellerions parterre, et ce parterre était en amphithéâtre.

Pour répondre aux nécessités d'un drame immense, qui embrassait parfois plus de cinquante lieux différents, la scène devait participer de l'immensité du drame; elle devait avoir souvent au moins cent pieds de large, sur une profondeur presque égale. Une barrière appelée *créneau* la séparait de la partie du théâtre où se groupaient les spectateurs. Le premier plan de la scène, ou scène proprement dite, que M. Paris appelle aussi la « galerie », le « solier », et qui plus souvent est désigné sous le nom de *champ*, recouvrait et cachait l'enfer, et lui ouvrait un passage par une trappe cachée derrière un rideau, qui représentait une tête hideuse et grimaçante[1]; plus souvent la gueule d'un dragon, artistement machinée pour s'ouvrir et se fermer à volonté, représentait l'entrée de l'enfer, laquelle était figurée de la même façon dans la peinture, le vitrail et les bas-reliefs.

Au second plan, c'est-à-dire au fond de la scène, s'élevaient les nombreuses mansions, toutes ouvertes vers le public; à moins que pour une nécessité particulière on ne les fermât momentanément, pour dérober aux spectateurs un événement dont ils ne devaient pas être témoins. Au-dessus des mansions, et au dernier plan de la scène, s'élevait, dominant tout, le paradis, où siégeait éternellement Dieu, au milieu des anges, spectateur attentif du mystère qui se déroulait à ses pieds, sous ses yeux, et auquel il se mêlait de temps en temps.

Il n'y avait pas de coulisses où les acteurs pussent disparaître lorsque leur rôle s'interrompait ou prenait fin : ils restaient en scène sans agir, immobiles spectateurs; ceux qui n'avaient plus rien à dire se groupaient probablement des deux côtés du *champ*. Sans doute leur présence nuisait un peu à l'illusion; mais après tout elle n'était pas plus absurde que celle des gentilshommes qui encombrèrent la scène du Théâtre-Français jusqu'au milieu du siècle dernier[2].

1. Appelée quelquefois *chappe d'Hellequin*. Hellequin était une sorte de diable ou revenant célèbre : Arlequin en descend peut-être. Encore aujourd'hui « l'espèce de rideau qui entoure la scène se nomme manteau d'Arlequin. » (E. Fournier, *Théâtre avant la Renaissance*.)

2. Paulin Paris, *Mise en scène des mystères*, Paris, Dupont, 1855, broch. in-8.

Le plus souvent les personnages durant le temps où ils n'avaient pas à parler demeuraient tout simplement à la place ou dans la mansion qui leur appartenait naturellement; c'étaient les rôles secondaires qui se rassemblaient aux deux côtés de la scène; les rôles d'importance demeuraient simplement *chez eux*. Prenons un exemple dans le mystère de *Saint Didier*, analysé plus haut. L'empereur Honorius, tout le temps qu'il n'agissait point (et son rôle est assez court) demeurait tranquillement assis sur son trône, dans la mansion qui représentait le palais impérial et sommairement la ville de Rome. Cependant l'action marchait à Langres, à Gènes; quand elle venait à Rome, les gens de Gênes et de Langres demeuraient à leur place, comme ceux de Rome avaient fait.

Il va sans dire qu'on faisait disparaître certains personnages dont la présence aurait pu trop directement contrarier l'illusion dramatique. Ainsi on lit cette rubrique à la fin de la seconde journée de la *Résurrection* de Jean Michel : « Ici Jésus s'en aille en lieu secret, jusques à ce qu'il soit temps qu'il s'apparaisse à sa mère et à ses disciples ensemble en la maison du cénacle. » Beaucoup de mansions pouvaient en effet se fermer, et servir ainsi à cacher un acteur aux yeux du public, quand même il n'y aurait eu aucune espèce de coulisses; ce qui n'est pas entièrement démontré. On peut dire seulement que nul texte n'en a parlé.

Cette permanence des acteurs sur le théâtre est un des usages dramatiques du moyen âge dont la Renaissance se montra le plus vivement choquée, quoiqu'elle eût dû, dans son culte pour l'antiquité, se montrer moins sévère, en se rappelant que la présence perpétuelle du chœur dans les pièces grecques n'est pas beaucoup moins contraire à la vraisemblance.

Jules Scaliger, dans sa *Poétique*, tourne en dérision la mise en scène des pièces de son temps : « En France, ils jouent maintenant les comédies de telle sorte que toutes choses sont exposées aux yeux des spectateurs; toutes les décorations se

1. Jules Scaliger, *Poétique*, livre I, chapitre XXI, cité par l'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, livre III, p. 341 (Paris, Denys Thierry, 1669, in-4). Voy. l'Hospital, V^e^ épître latine au cardinal du Bellay.

voient sur l'échaffaut, les personnages ne disparaissent jamais; ceux qui se taisent sont réputez absens. Mais, certes, il est bien ridicule que les spectateurs connaissent bien que tu entends ce que tu vois, et que toy-même n'entendes ce qu'un autre dit de toy-même, en ta présence, comme si tu n'y estois pas où tu es : et néanmoins le plus grand artifice du poète est de suspendre les esprits et de leur faire toujours attendre quelque nouveauté; mais là il ne se fait rien de nouveau, et l'on est plus tôt rassasié qu'en appétit. »

Dix ans avant la tentative de Jodelle, Charles Estienne, adressant au dauphin (plus tard Henri II) une « épître déclarative de la manière que tenaient les anciens tant à la composition que jeu et appareil de leurs comédies », exprimait les mêmes critiques : « (Dans le théâtre ancien) jamais ne demeurait sur l'échafaud personnage qui n'y fût nécessaire, ou pour parler ou pour écouter... qui est une des choses en laquelle plus nous faillons et que plus je trouve inepte en nos jeux et saintes comédies[1]. »

Au fond la chose était moins « inepte » qu'elle ne semblait à Charles Estienne; le principe dramatique du moyen âge, c'est-à-dire la simultanéité des diverses parties de l'action, rendait nécessaire la présence de tous les acteurs, (c'est là un point très important dans l'histoire de la représentation des mystères;) souvent deux ou plusieurs scènes se jouaient pour ainsi dire à la fois. Deux personnages causaient entre eux à Rome. Avant que leur entretien fût terminé, d'autres dialoguaient sur un objet différent à Jérusalem; puis ceux de Rome reprenaient la parole qui revenait à ceux de Jérusalem; les deux conversations, les deux actions se poursuivaient parallèlement, tous les personnages qui y avaient part ne cessant pas d'être en scène. Les pièces modernes offrent quelquefois, mais par accident, une disposition analogue, lorsqu'on nous montre dans un même lieu, dans un salon, sur une place publique, plusieurs groupes de personnages causant ou agissant séparément; tour à tour chaque

1. Cité par Émile Chasles, *la Comédie au* XVI*e siècle*, Paris, 1862, in-8, p. 41-46.

groupe élève la voix, et prend un moment une part directe à l'action, qui se transporte ainsi de l'un à l'autre. Mais ce qui n'est qu'accidentel dans le théâtre moderne était fréquent dans le théâtre du moyen âge.

Il ne faut pas s'exagérer l'étendue qu'il était nécessaire de donner à la scène pour qu'elle pût embrasser tant de lieux différents. Supposons qu'elle eût trente mètres de largeur sur une profondeur égale; ce sont neuf cents mètres superficiels; accordons-en les deux tiers à l'espace vide, au champ où circulent les acteurs, en allant d'une mansion à l'autre. Il restera trois cents mètres superficiels pour l'emplacement des mansions. Mais il suffisait que chacun de ces lieux fût indiqué d'une façon élémentaire. Dix mètres superficiels suffisaient en moyenne pour figurer une mansion. Croit-on que le palais d'Hérode fût un véritable palais? Non; mais peut-être un fauteuil sur une estrade, entre deux colonnes. Ainsi trente mansions pouvaient aisément trouver place sur une scène ordinaire. Il va sans dire que nous ne garantissons aucune de ces mesures. Nous voulons seulement montrer que l'hypothèse du théâtre horizontal n'offre à l'esprit rien que de parfaitement acceptable.

On a pu voir à l'Exposition universelle de 1878 (dans l'exposition théâtrale), une restitution du théâtre où la *Passion* fut jouée à Valenciennes en 1547, restitution faite avec une grande sûreté d'après la gouache qui se trouve en tête du manuscrit de ce mystère. Sur une scène, supposée large de cinquante mètres et profonde environ de la moitié (ces dimensions n'ont rien d'exagéré), on voyait disposés, de gauche à droite : un pavillon à colonnes, au-dessus duquel était le paradis où Dieu trônait dans une gloire, entouré d'anges et des quatre Vertus. Une muraille percée d'une porte entre deux colonnes doriques; c'était Nazareth. Un second pavillon à colonnes entouré d'une balustrade et renfermant un autel et l'arche d'alliance; c'était le temple. Une seconde muraille, également percée d'une porte, et derrière laquelle on voyait se dresser le sommet d'une tour et le faîte d'une maison, c'était Jérusalem. Au centre, un pavillon à quatre

colonnes, surmonté d'un fronton avec escalier à droite et à gauche, trône au milieu, figure de roi dans le fronton, représentait le palais. Une nouvelle muraille, percée de deux portes, et derrière laquelle se dressait le toit d'une maison, s'appelait la « maison des évêques » et la « porte Dorée ». Devant ces deux portes, un bassin carré, portant bateau, figurait la *mer*, c'est-à-dire le lac de Tibériade. A droite, enfin, l'enfer et les limbes représentés par deux tours percées d'ouvertures grillées et par la gueule d'un énorme dragon.

En somme, onze lieux différents étaient figurés sur une scène qui paraît plutôt vide qu'encombrée : 1° paradis; 2° une salle ; 3° Nazareth; 4° temple ; 5° Jérusalem ; 6° palais ; 7° maison des évêques ; 8° porte Dorée ; 9° la mer ; 10° limbes ; 11° enfer. Mais la représentation du mystère de Valenciennes exigeait bien d'autres mansions : l'auteur de la miniature a simplifié et comme résumé la réalité.

Un ancien plan, découvert et cité par Mone, nous montre l'organisation d'un théâtre allemand destiné à jouer les mystères[1]. C'est une plate-forme entourée par les spectateurs. Les décors des diverses scènes sont juxtaposés et placés sur trois lignes : 1re ligne : l'enfer, les jardins de Gethsémani, la montagne des Oliviers ; 2e ligne : la maison d'Hérode, celles de Pilate et de Caïphe, le logis de Simon, qui servait pour la cène ; la colonne de la flagellation et celle sur laquelle était posé le coq de saint Pierre ; 3e ligne : la Croix, le saint tombeau, le ciel. La mise en scène des mystères fut la même dans toute l'Europe au moyen âge : cette époque d'anarchie dans la politique européenne est en même temps celle de l'unité dans la littérature chrétienne[2].

Lorsqu'on joua le mystère de l'Incarnation et de la Nativité à Rouen, en 1474[3], les « establies » étaient placées sur

1. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, 1846 ; Royer, *Histoire du théâtre*, t. I, p. 153.

2. Naturellement le moyen âge ne supposait même pas une autre disposition théâtrale. Les illustrations d'un Térence copient le théâtre latin sur celui des mystères.

3. Voy. aux *Représentations*, à la date indiquée pour tous les faits rapportés dans ce chapitre sans indication de sources.

le Marché-Neuf, du côté du nord, et allaient « depuis l'hôtel de la Hache couronnée jusqu'en l'hôtel où pend l'enseigne de l'Ange. » Toutes les mansions n'ayant pu tenir dans cet espace, on avait laissé en dehors, et dispersé sur la place du Marché-Neuf, les « establies des six prophètes » qui n'avaient pas à bien dire part à l'action.

L'éditeur du mystère énumère ainsi les établies : En commençant par l'orient, le paradis ; puis vingt-deux mansions distinctes ; la première est la maison des parents de Notre-Dame ; la dernière est le Capitole. Tous ces lieux appartiennent à quatre villes différentes : Nazareth, Jérusalem, Bethléem, Rome.

En outre, l'enfer, le limbe des Pères et « les places des prophètes en divers lieux hors des autres. »

Le paradis est ainsi décrit :

« Et est Paradis ouvert, fait en maniere de trone et rayons d'or tout en tour. Au milieu du quel est Dieu, en une chaire parée ; et au costé dextre de lui, Paix, et sous elle, Misericorde. Au senestre, Justice, et sous elle, Verité ; et tout en tour d'elles, six ordres d'Anges les uns sur les autres. »

Les chœurs angéliques étaient naturellement chargés de la partie musicale, très développée dans certains mystères. Mais parfois une belle figure faisait attribuer le rôle d'ange à qui n'était pas musicien. Alors c'étaient des joueurs d'instruments cachés derrière les anges qui jouaient réellement pendant que ceux-ci faisaient « manière de jouer[1]. »

Le paradis était toujours décoré avec un luxe recherché ; Dieu y siégeait sur un trône doré ; au milieu des chœurs angéliques, il contemplait dans sa gloire l'action qui se déroulait à ses pieds ; il y avait part active, il y jouait son rôle. Un beau paradis était le triompbe du machiniste. Quand on exhiba à Saumur le fameux « paradis » qui servit en 1534 à la représentation du mystère de la *Passion*, l'auteur de ce chef-d'œuvre criait aux spectateurs ébahis : Voilà bien le

1. Mystère de l'*Incarnation*, joué à Rouen en 1474. Voy. aux *Représentations*.

plus beau paradis que vous ayez jamais vu et que vous verrez jamais. »

Quant à l'enfer, il était figuré par l'énorme gueule d'un dragon; de cette gueule sans cesse ouverte et refermée, les démons sortaient et ils y rentraient sans cesse avec des cris effrayants. On entendait s'échapper de l'abîme les gémissements des damnés et le bruit des instruments de torture.

L'enfer, dans la représentation du mystère de l'*Incarnation* donnée en 1474 à Rouen, est « fait en manière d'une grande gueule se cloant (fermant) et ouvrant quand besoin en est. »

Le limbe des Pères est fait « en manière de chartre, et n'étaient vus, sinon au-dessus du faux du corps. »

Ils n'étaient même vus que pendant le temps qu'ils parlaient. Après une scène où l'on entendait les justes gémir et invoquer le Messie, on fermait le limbe au moyen de rideaux.

Dans la *Résurrection* de Jean Michel, le limbe est « au côté du parloir qui est sur le portail d'enfer, et plus haut que ledit parloir, en une habitation qui doit être en la façon d'une grosse tour carrée, environnée de rets et de filets, ou autre chose claire, afin que, parmi, les assistants puissent voir les âmes qui y seront. » Des rideaux noirs cachaient le limbe jusqu'à l'arrivée de Jésus.

Dans ce mystère, le limbe est distinct du purgatoire : « Il est à noter que la chartre du purgatoire doit être au-dessous du limbe, à côté auquel doit avoir dix âmes sur lesquelles doit apparoir semblance d'aucuns tourments de feu artificiellement faits par eau de vie. »

Dans le même mystère, on voyait en outre un « puits d'enfer » où Jésus précipite Satan, lequel « crie moult horriblement. Et icelui puits doit être édifié juxte le pallour de dessus le portail d'enfer, entre icelui portail et la tour du limbe, par devers le champ du jeu, pour mieux être vu. »

La fureur des démons, chaque fois qu'ils étaient vaincus sur la terre, s'exhalait en enfer par un effroyable vacarme :

« Adonc crient tous les diables ensemble, et les tambours, et autres

tonnerres faits par engins : et jettent les couleuvrines; aussi fait on jeter brandons de feu par les narines de la gueule d'enfer, et par les yeux et oreilles[1]. »

Les damnés aussi font grand tapage, et dans la *Résurrection* de Jean Michel, on les entend « crians et hurlans horriblement... et l'un d'entre eux qui aura bonne voix et grosse » devra se lamenter au nom de tous les autres. Plus loin l'enfer tout entier fait rage ; on y tire le canon, on y roule des tonneaux pleins de pierres ; on fait « la plus horrible noise et tempête. » La mise en scène diabolique était ainsi calculée de façon à exciter chez le spectateur la gaieté ou l'effroi, selon la force d'âme dont il était doué, la disposition d'esprit où il se trouvait. Rabelais nous a décrit le costume des diables des mystères ; et cette description les montre moitié effrayants et moitié grotesques :

« Ses diables estoient tous capparassonnez de peaulx de loups, de veaulx et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufz et de grands hauets de cuisine ; ceinctz de grosses courraies es quelles pendaient grosses cymbales de vaches et sonnettes de muletz a bruyt horrificque. Tenoient en main aulcuns bastons noirs pleins de fuzées, aultres portoient longs tizons allumez, sus lesquelz a chascun carrefour jectoient plenes poingnees de parasine en pouldre dont sortoit feu et fumée terrible[2]. »

Un théâtre idéaliste aurait tenté d'exciter l'horreur par des moyens plus délicats. Au moyen âge on veut tout représenter d'une façon matérielle et palpable ; on accuse la laideur morale par la laideur physique. Bien plus, les âmes séparées de leur corps ont souvent dans nos mystères un rôle distinct. Ainsi Jésus et l'âme de Jésus paraissent successivement dans la *Résurrection* de Jean Michel. L'âme de Jésus est représentée par un personnage vêtu d'une chemise blanche ; l'âme du bon larron est habillée de même, au lieu que l'âme du mauvais larron porte une chemise noire. Dans le prologue, l' « acteur » s'excuse d'avoir ainsi rendu les esprits

1. *Nativité* jouée à Rouen en 1474. Voy. aux *Représentations*.
2. Quart livre, XII.

visibles quoi qu'ils soient invisibles; mais, dit-il, comment les rendre sensibles aux « simples » sans les leur faire voir? Peut-être la chose n'eût-elle pas été plus aisée, même si l'on avait eu affaire aux « sages. »

Mais quand les âmes étaient muettes, on se bornait à les figurer comme à la fin de cette même *Résurrection*, où Jésus s'élève au ciel, entraînant avec lui cinquante et une âmes bienheureuses que figurent des « statures » ou effigies « de papier ou de parchemin, bien contrefaites, attachées à la robe de Jesus. »

Certains mystères du xv[e] siècle nous étonnent déjà par la complication excessive de la mise en scène qu'ils paraissent avoir exigée. Le mystère du *siége d'Orléans* étalait sous les yeux des spectateurs plusieurs villes assiégées, prises, brûlées, mises au pillage[1]. Dix batailles se livraient sur la scène, et les morts, les blessés l'encombraient. Comment distinguait-on ces diverses villes? Ces combats multipliés, dont la scène fut, dans la réalité, dispersée en plusieurs lieux différents, se livraient-ils au théâtre, sur un champ de bataille commun? Il est bien difficile de répondre à ces questions. Les textes un peu précis, un peu détaillés, font défaut. Le paradis, le limbe et l'enfer sont à peu près les seuls lieux que les éditeurs de mystères aient jugé à propos de décrire assez clairement. Leur silence au sujet de la représentation des autres lieux, villes, bourgs, châteaux-forts, palais, murailles de villes, etc., nous porte à penser que cette représentation devait être assez sommaire, et se borner en général à une indication suffisamment claire, plutôt qu'à une figuration complète de l'objet. L'art du machiniste ne prétendait pas encore, sauf exceptions, à faire illusion aux yeux; il se bornait à aider l'esprit dans l'intelligence du drame. Ainsi comprise, la mise en scène du moyen âge ne semble plus si ridicule, l'accumulation de lieux divers et nombreux dans une seule enceinte cesse de paraître absurde, puisque la représentation n'avait pas pour objet de

1. De même, celui de *Saint Didier*, et beaucoup d'autres.

tromper les yeux du spectateur, mais de lui faire mieux saisir l'action.

Ce qui prouve que la désignation des lieux figurés restait assez élémentaire, et n'était pas complète par elle-même, c'est l'usage qui était fréquent, de les énumérer et de les nommer dans le prologue, au commencement de la pièce. Quand on s'abstenait de le faire, on y suppléait par des écriteaux, placés sur le lieu représenté. Ainsi, dans le prologue de la *Nativité*, jouée à Rouen en 1474 :

> Affin d'ennuy fuir, nous nous tairons
> Present des lieux. Vous les povez congnoistre
> Par l'escritel que dessus voyez estre.

En 1505, à Chartres, on joua le *Sacrifice d'Abraham*. La ville paya 2 livres, 17 sous, 2 deniers pour divers objets, entre autres « neuf grans escriteaux devant servir audit mistere. »

Nous croyons cependant que l'usage des écriteaux ne fut pas universel, ni même très général. La mention en est assez rare. Un « metteur en scène » qui savait son métier, devait faire fi d'un moyen si élémentaire. On le remplaçait par la désignation des personnages et des lieux de la scène, qui se faisait souvent par les soins de l'*acteur* au commencement de la représentation. C'était l'objet du prologue, où l'on exposait d'avance, en abrégé, les péripéties du mystère, sans nul souci de tenir en suspens la curiosité des auditeurs.

> Montrer vous veux les personnages,
> Les joueurs, aussi les estages (échafauds).
> Cette habitacle ci-presente
> Paradis si nous represente.
> Philippe, l'Empereur Romain
> Qui tout homme tient sous sa main,
> Est en ce haut palais assis.
> Emprès lui, Philippe, son fils.
> Auprès d'eux sont les chevaliers, etc.

Et ainsi de suite. Ces vers sont tirés du mystère de *Saint*

Laurent, où la mise en scène est d'ailleurs indiquée avec un soin particulier ; les échafauds sont désignés par des numéros, et chaque fois que l'action passe d'un échafaud à l'autre, le texte note le changement.

Les échafauds ne sont pas moins clairement énumérés dans le mystère de *Sainte Barbe* (en deux journées). On en compte onze, que « l'acteur » désigne et décrit sommairement l'un après l'autre ; il conclut ainsi :

Devant vous ay tout publié.
Il n'y a plus que cest hermite
Que j'avoys ici oublié.

L'une des mansions est une chambre fermée, dont le spectateur ne voyait que la porte ; c'était là que la jeune martyre devait être mise

A celle fin qu'on ne la voye
Trestoute nue sans chemise,
Avecques la femme de joye.

Le mystère de *Saint Martin* (à 53 personnages), est précédé d'une explication analogue ; l'action s'y passait dans dix-neuf lieux différents ; bien que ce mystère assez court ne renferme que quatre mille vers environ.

Le plus souvent les acteurs se rendaient d'un lieu à l'autre, sur la scène, à découvert et sous les yeux des spectateurs en circulant dans l'espace libre du champ. Mais on pouvait aussi passer sous la scène, qui s'ouvrait à certains endroits au moyens de trappes dissimulées.

Ainsi, dans le mystère des *Trois Rois*[1], les Mages devant se rendre de Jérusalem à Bethléem, le manuscrit indique ainsi le jeu de scène : « Cy voisent un tour ou deux emmy le champ. » Au contraire, dans la *Résurrection* de Jean Michel,

1. On trouvera aux *Analyses* l'indication et le résumé de plusieurs autres « démonstrations » de personnages.

Carinus et Leontius s'en vont « par dessous terre » en paradis. Beaucoup d'allées et venues dans ce mystère s'exécutent de la même façon.

A Romans, en 1509, quand on représenta les *Trois Doms*, il fut payé 1 florin 6 sous à six hommes pour « chauer » (creuser) « de paradis en enfer dessous la plate-forme. »

Dans la *Résurrection* de Jean Michel, on voyait Jésus « soudainement et subtilement saillir de dessous terre par une petite trappe de bois recouverte de terre, laquelle se recloait (refermait) sans qu'on s'aperçoive. » C'est sans doute par le même procédé que dans le même mystère, les pèlerins d'Emmaüs voient Jésus « s'évanouir subitement de leurs yeux par un engin. »

Quelquefois le secret jouait mal. Mais un tel accident est de tous les temps. A Seurre, en 1496, comme on commençait la représentation de la *vie de saint Martin* « celui qui jouait le personnage de Satan, ainsi qu'il voulut sortir de son secret par dessous terre, le feu se prit à son habit autour des fesses, tellement qu'il fut fort brûlé ; mais il fut si soudainement secouru, dévêtu et rhabillé, que sans faire semblant de rien, vint jouer son personnage. »

Nous avons déjà dit ailleurs les fatigues excessives et le danger même de certains rôles. Nous avons raconté comment dans la représentation de la *Passion*, donnée à Metz en 1437, l'acteur qui jouait Jésus-Christ, et celui qui jouait Judas, l'un attaché à la croix, l'autre à l'arbre où il s'était pendu, se trouvèrent incommodés au point que tous deux faillirent en mourir. Aujourd'hui, dans certains pas périlleux, on substitue un figurant, quelquefois un clown, à l'acteur chargé du rôle. Le moyen âge paraît avoir ignoré ces précautions.

A Laval, en 1493, la représentation de la *Vie de sainte Barbe* fut signalée par des « feintes » qu'on jugea admirables. On vit une bête énorme vomir le feu par les yeux et les naseaux. Des personnages traversèrent la scène en volant. Ce truc difficile était-il un secret local? En 1511, encore à Laval, dans la représentation de l'*Invention de la sainte Croix*, on vit voler des anges.

Tous voloient bien et haut et bas
Fors saint Michel qui chut a bas.

Dans la *Nativité*, jouée à Rouen en 1474, on voyait l'âne et le bœuf s'agenouiller devant la crèche de Jésus. On ne savait pas partout construire ces ingénieuses machines. Aussi le texte ajoute-t-il : « Qui ne peut trouver des corps de l'âne et du bœuf feints, soit laissé ce qui ensuit[1]. »

Dans la *Résurrection* de Jean Michel, on voyait les apôtres pêcher et naviguer sur un lac véritable. Du moins la rubrique semble l'indiquer ; car lorsque saint Pierre aperçoit Jésus, il s'élance hors du bateau « et va par dessus une planche de bois, laquelle doit être attachée en l'eau, qu'on ne la voie, et semble qu'il aille par dessus l'eau. »

Les tourments et le dernier supplice infligés aux martyrs dans les mystères, rendaient nécessaires à certains moments la substitution d'un mannequin au véritable personnage. Le texte a souvent soin de l'indiquer. Quand les Romains vont couper la tête à Croscus (dans le mystère de *saint Didier*), « deux soudards le font agenouiller par force, *et là se fait le secret*, » probablement au moyen d'une trappe. A Draguignan, en 1551, on veut jouer *Saint Jean-Baptiste ;* la ville donne un subside destiné à la confection « d'un faux corps pour la décollation. »

Quelques trucs pourraient nous paraître aujourd'hui bien naïfs, et feraient rire jusqu'aux spectateurs les plus complaisants. Le Saint-Esprit descendait sur les apôtres[2] en forme de « grand brandon de feu artificiellement fait par eau-de-vie. » Cependant il se faisait « un gros tonnerre d'orgues au cénacle, et qu'il soit gros tuyaux. »

La *Passion*, dite de Troyes, commence à la création du

1. On lit dans l'*Essai sur la mise en scène* d'E. Morice, que dans un mystère de la *Nativité* on fait parler les animaux selon leur langage : Coq : *Christus natus est* (voix claire et brève) — Bœuf : *Ubi* (mugissant) — Mouton : *Bethleem* (bêlant) — Ane : *Ia... mus* (brayant). » Nous ne savons où l'auteur a trouvé cette amusante invention.

2. *Résurrection* de Jean Michel. Ailleurs on voyait le Saint-Esprit descendre en forme d' « un coulon » (colombe).

monde. Dieu crée successivement le ciel « empyrée », le ciel « cristallin », etc. On figurait l'un en développant, derrière le paradis, un grand rideau rouge; et l'autre en déployant un rideau blanc.

Si le talent des poètes dramatiques du moyen âge n'alla pas en grandissant toujours (les derniers venus furent loin d'être les meilleurs), l'art du machiniste, comme il était naturel, ne cessa pas de se perfectionner. L'une des dernières représentations de mystères, celle des *Actes des Apôtres*, joués à Bourges, en 1536, fut signalée par un déploiement merveilleux de mise en scène, et par une complication de machines et de « secrets », qui n'exciterait plus aujourd'hui notre admiration (nous avons épuisé les pompes du décor), mais qui dut surprendre et transporter les spectateurs du XVIe siècle[1]. On vit des chameaux et des lions mécaniques accomplir des actions très complexes. Un vaisseau rempli de toutes sortes de bêtes descendit du ciel, et y remonta. Les apôtres voyageaient dans des nuées. Un chien chantait; deux tigres se changeaient en moutons. Les saints marchaient sur des fers rouges. Des magiciens changeaient plusieurs fois de face en scène. L'un d'eux, le fameux Simon s'envolait en l'air, puis on le vit tomber brusquement à terre « et se rompre la tête et les jambes. »

Le lieu choisi pour la représentation des mystères variait d'une ville à l'autre, et, dans la même ville, n'était pas toujours constant. Depuis que le drame était sorti de l'Église, il avait le plus souvent trouvé asile sur les places publiques, et s'était contenté d'abris provisoires et de constructions légères, édifiées pour une seule représentation, qui d'ordinaire, il est vrai, durait plusieurs jours. Rappelons cependant que jusqu'à la Renaissance, on joua çà et là, par accident, des mystères en français dans les églises. En 1452, *Saint Germain*, à Auxerre. En 1496, *Joseph*, à Amiens. En 1523, à Bayeux, un miracle dont nous ne savons pas le nom. En 1542,

1. On trouvera le détail de ces merveilles aux *Représentations*, 1536, Bourges.

la *Résurrection*, à Douai. En 1548, les *Pèlerins*, à Douai également[1]. Nous ne parlons pas des mystères représentés dans les monastères, parce qu'ils le furent, en général, dans les cours ou préaux, non dans l'église du monastère. On joua même assez souvent dans les cimetières attenants aux églises. La *Vie et les miracles de saint Martial*, avaient été représentés à Limoges en 1290 et en 1302, dans le cimetière de Saint-Martial. La *Purification de Notre-Dame* fut jouée en 1452, à Abbeville, dans le cimetière Saint-Jacques.

Dans les villes où subsistaient des ruines de théâtres ou d'amphithéâtres antiques, les mystères se représentèrent quelquefois à la place même où s'étaient célébrés les jeux gallo-romains. Les *Actes des Apôtres* furent joués à Bourges en 1536 « sur le circuit de l'ancien amphithéâtre ou fousse des arènes[2]. »

A Angers, en 1471, on représenta le mystère de *Saint Vincent* sur un terrain voisin des halles, appelé le *Marché aux bêtes*. En concédant l'usage de ce terrain à la fille de son tapissier, en 1463, le roi René s'était réservé le droit d'y faire jouer des mystères, comme on avait eu jusque-là coutume de faire. Il y avait ainsi, dans la plupart des villes un emplacement désigné par la tradition et par sa commodité naturelle, pour recevoir les constructions destinées aux jeux.

Le bois servait à peu près exclusivement à la construction du théâtre et des mansions, « establies, chaffaux » ou échafauds.

En 1524, Louise de Savoie, régente de France, accorda aux habitants de Valence une exemption des droits de péage pour les bois nécessaires à la construction du théâtre et des autres ouvrages destinés à la représentation du mystère des saints martyrs Félix, Fortunat et Achille. A Chalon-sur-Saône, en 1497, quand on voulut représenter le mystère

1. Voy. ci-dessus, p. 78, en note, et t. II, *Représentations*.
2. Lassay, *Histoire du Berry*. Voy. Magnin, *Journal des Savants*, janvier 1847, p. 52 : « Cette étrange reprise de possession du théâtre antique par les jeux chrétiens des confréries a eu lieu dans toute l'Europe. » Entres autres, à Rome, au Colisée. En France Magnin pense que des appropriations analogues des ruines antiques eurent lieu à Saumur, à Poitiers, à Doué, à Arles.

de *Saint Sébastien*, douze bourgeois furent élus, qui devaient « faire faire les échafauds, secrets (trucs), provision de bois à ce nécessaire, etc[1]. » Cette commission se subdivisa en trois sous-commissions, dans une réunion tenue quelques jours plus tard. Quatre personnes achetaient le bois; quatre le recevaient; les quatre dernières étaient chargées de la construction et de la garde des échafauds.

Lorsque les habitants de Romans résolurent de jouer, en 1509, aux fêtes de la Pentecôte, le mystère des *Trois Doms*, patrons de leur ville, les commissaires, délégués par eux, firent marché, dès le 30 décembre 1508, avec trois « chappuis » (charpentiers), lesquels s'engagèrent à tout fournir pour une somme convenue de 412 florins (qui valaient 1165 fr., 96 centimes, valeur intrinsèque, équivalente aujourd'hui à une somme dix fois plus forte environ; soit 11659 fr. 60 centimes).

Le théâtre se composa d'une « plate forme » qui fut la scène, et d' « échafauds » appelés aussi « pentes » dans le compte rendu qui nous a transmis ces détails. Ces pentes étaient un amphithéâtre destiné au public. Au sommet de l'amphithéâtre régnait un cordon de loges fermées. Sur la scène et de plain-pied, Rome, Lyon, Vienne étaient figurées les unes à côté des autres. Le paradis dominait le tout, et sur le devant, s'ouvrait la gueule de l'enfer.

On fit beaucoup, à Romans, pour la commodité et l'agrément des spectateurs. La cour des Cordeliers, où se donnait la représentation, fut recouverte d'une tente en toile. De riches décors embellirent la scène. Maître François Tévenot, d'Annonay, se chargea de ce travail, pour une somme de 100 florins (283 fr., aujourd'hui 2830), et fut en outre indemnisé de tous ses frais qui se montèrent à 42 florins pour lui et un apprenti, pendant quatre mois, soit 118 fr. 86 c., aujourd'hui 1188 fr. 60 c.). On lui paya à part, les couleurs et les ingrédients nécessaires. Un serrurier de Romans et un horloger d'Annonay firent toutes les « feintes » de fer; et

1. Voy. *Représentations*, 1509. Romans, les *Trois Doms*.

eurent l'emploi de machinistes. L'orchestre fut pauvre et coûta cher ; les comptes ne mentionnent d'autres musiciens rétribués que quatre trompettes de Valréas, et quatre tambourins de Romans. Les trompettes auraient reçu en tout 50 florins (141 fr. 50 c. valant aujourd'hui 1415 fr.), ce qui paraît exorbitant. Nous sommes tentés de croire qu'il y a là erreur dans le manuscrit. Les tambourins, qui étaient du pays, reçurent 36 florins.

Quand on joua la *Vie de saint Martin*, par Andrieu de la Vigne, en 1496, à Seurre, le maire de la ville eut la charge « de faire achever les échafauds... lequel y prit une merveilleuse sollicitude et diligence. Le maître des secrets » nous dirions le chef machiniste « nommé maître Germain Jacquet fut envoyé quérir à Autun ; et lui venu, par Pierre Goillot, receveur des deniers dudit mystère, lui fut délivré toutes choses à lui nécessaires pour faire les idoles, secrets et autres choses. » Deux jours avant la représentation « furent baillées les loges aux joueurs pour les fournir de tapisseries. » Toute la ville prit à cœur de contribuer « à accoutrer les échafauds, » et « n'était en mémoire d'homme d'avoir jamais vu plus beaux échafauds, mieux compassés, accoutrés en tapisseries, ni mieux proportionnés qu'ils étaient. »

En général les théâtres construits pour la représentation des mystères étaient immenses, et les spectateurs qui pouvaient y trouver accès se comptaient par milliers. Les documents que nous possédons sur ce point ne sont malheureusement ni fort nombreux ni très précis.

Nulle part nous n'apprenons ce que les loges pouvaient contenir de spectateurs. Il y en eut quatre-vingt-seize à Vienne, en 1510; mais c'est par hypothèse que nous évaluerons à six ou huit le nombre des personnes que chaque loge pouvait recevoir, et à quatre mille cinq cents ou cinq mille environ celui des spectateurs qui pouvaient assister ensemble à la représentation.

Le plus vaste théâtre édifié pour la représentation d'un mystère fut, croyons-nous, celui qu'on éleva en 1516, à Autun, pour jouer la *Vie de saint Lazare*.

Le jurisconsulte Chassanée [1] raconte ainsi très emphatiquement dans son *Catalogue de la gloire du monde*, cette représentation merveilleuse qui fut donnée, non dans un théâtre comme ceux que nous avons décrits, mais dans un amphithéâtre assez semblable à ceux des Romains :

« Nous Éduens, l'an du Seigneur 1516, nous avons construit un excellent et magnifique amphithéâtre dans le champ de Saint-Lazare, qui est au milieu de notre cité. Il était en bois équarri, fabriqué avec un art extraordinaire, aux frais de l'église et des citoyens. Il n'y eut rien de comparable en France. Le théâtre contenait 240 cellules dans sa partie supérieure, toutes séparées au moyen de parois intermédiaires en bois, et revêtues de lambris. Là prenaient place les gens d'église, nobles, sénateurs, chevaliers, gentilshommes, patriciens de la Cité. Dans la « cavea », ou partie inférieure, les degrés et les bancs étaient ainsi disposés que le cercle allait toujours en s'élargissant à mesure qu'on s'élevait; le peuple s'y plaça en foule à l'abri de toiles de lin qui protégeaient contre la pluie les spectateurs assis ou debout, et les acteurs; lesquels jouaient au milieu de la cavea, ou scène théâtrale, et étaient séparés du peuple par un fossé plein d'eau et par d'autres obstacles. Dans cet amphithéâtre, 80 000 hommes pouvaient se rassembler sans peine, et comme le spectacle avait été annoncé dans les régions voisines, les spectateurs affluèrent en nombre presque infini. La représentation fut parfaite; elle était donnée en l'honneur de saint Lazare, patron des Éduens; duquel la vie, écrite en vers excellents, non par vaine gloire, mais pour l'honneur de la majesté divine et de saint Lazare, fut très vivement et gratuitement représentée (vehementissime et gratis). Aussi Dieu permit qu'il ne se produisît à cette occasion ni sifflets, ni tumulte populaire, ni raillerie ou dérision. Il pleuvait la nuit; mais le jour il faisait le plus beau temps et le plus pur qu'on ait jamais vu. »

L'empressement des spectateurs, c'est trop peu dire, leur enthousiasme pour le théâtre répondait à l'ardeur, au zèle des acteurs. Ce qu'on nous en raconte paraîtrait incroyable s'il n'était attesté par mille témoins sérieux. On ne saurait trop insister sur l'erreur où est tombé Boileau dans ces fameux vers, qui font encore loi auprès de tant de lecteurs :

1. D. Bartholomæi Chassanæi Burgundi, *Catalogus gloriæ mundi*. Genevæ, MDCXLIX, petit in-folio. Vd. Duodecima pars, p. 577.

Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.

C'est « adoré » qu'il eût fallu dire; et ils l'adoraient d'autant plus qu'ils étaient plus dévots; ils l'adoraient en sûreté de conscience. Le divorce entre l'esprit religieux et le goût du théâtre a commencé à la Renaissance, et ne s'est envenimé qu'au XVII[e] siècle.

Le peuple se précipitait en foule à ces spectacles chéris, quittant tout pour les suivre, négligeant le travail, et oubliant sa misère. A Metz, en 1485, on venait dès quatre heures du matin garder sa place pour ne pas perdre un mot du mystère de *Sainte Barbe*. A Paris, la salle des confrères regorgeait de monde dès l'aube, quoiqu'on ne jouât qu'après vêpres. Ce n'étaient pas seulement les petites gens qui montraient ce goût passionné pour les mystères. Jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, les grands seigneurs, les officiers du roi, le haut clergé, les magistrats, les femmes du plus haut rang partagèrent ce plaisir du peuple, et y trouvèrent les mêmes jouissances. Les gouverneurs, les baillis, les maires, les échevins, se faisaient construire (d'ordinaire aux frais des villes) des loges commodes et spacieuses, d'où ils assistaient aux représentations; et parfois même ils s'y faisaient apporter un dîner splendide, « et faisaient » (toujours aux frais de la ville) « la plus gracieuse dépense que pût se faire [1]. »

L'évêque de Metz appela toute la noblesse de la province à venir assister à la *Passion* jouée à Metz en 1437. Le comte de Laval fit venir à ses frais de Paris des conseillers au Parlement pour leur montrer le mystère de *Sainte Barbe* joué à Laval en 1493. Les villes se piquaient d'offrir aux nobles visiteurs une hospitalité digne d'eux. Le moins qu'on pouvait faire était de leur faire servir des rafraîchissements. A Mézières, en 1534, on jouait la *Passion;* la ville paya 42 sols « pour douze pots de vin donnés à plusieurs fois à monseigneur le comte de Porcien, M[me] de Buzancy et autres gens qui estoient venus voir

1. Voy. aux *Représentations*, 1413, Amiens; 1445, Amiens; 1455, Amiens; 1486, Angers; 1490, Reims; 1492, Angers.

le dict mystère. » Mais d'ordinaire, on faisait davantage. Voici la description de la loge où le roi René assista à la représentation du mystère de saint Vincent donnée à Angers, en 1471 : c'était « un échafaud de vingt-quatre pieds de long et trente de large, tout planché d'essil ; et audit échafaud avait la grand'salle, la chambre de retrait pour ledit seigneur, et, entre deux cloisons d'essil, logis pour l'échansonnerie, chambres et retraits secrets, cousues aussi à grands clous. »

Dans certaines circonstances particulières l'entrée du théâtre fut gratuitement permise à tous ; mais le plus souvent on devait payer sa place, et on la payait plus ou moins cher selon qu'elle était plus ou moins bonne, tout comme aujourd'hui. Nous ne possédons sur cette question du prix des places qu'un petit nombre de documents précis ; nous les réunirons ici.

En 1455, à Abbeville, les chanoines de Saint-Vulfran payèrent quatre livres seize sous leur place au théâtre (*pro sua parte hourdi*) pour assister à la représentation de la *Passion* de Greban.

En 1509, à Romans, pour la représentation des *Trois Doms*, l'on avait construit quatre-vingt-quatre loges ; cinq furent données gratuitement. Les soixante-dix-neuf autres furent louées trois florins pour les trois jours que dura le mystère. A l'amphithéâtre, que nous appellerions le parterre, on paya un sou le premier jour et le second ; un demi-sou seulement le troisième. La recette du premier jour fut de 153 florins 4 sous, celle du second jour de 130 florins, celle du troisième, malgré la diminution du prix des places, fut de 160 florins 7 sous. En tout 680 florins 11 sous. Ce florin valait 2 fr. 83 (valeur intrinsèque) et le sou tournois, 23 centimes et demi. Pour avoir la valeur relative de ces diverses sommes, il faut probablement les multiplier par dix ; la puissance de l'argent semble aujourd'hui dix fois moindre. Une loge pour trois jours, aurait coûté ainsi la valeur actuelle de 85 francs, une entrée simple à l'amphithéâtre, 2 fr. 36 c., les deux premiers jours, et la moitié le jour suivant.

On ne sait ce que contenaient les loges; mais le nombre moyen des spectateurs ne dépassa probablement pas 3 000 par jour, si l'on évalue à six ou huit le nombre des spectateurs qu'une loge pouvait contenir. Dans ce cas les spectateurs aristocratiques auraient été relativement plus favorisés que les spectateurs populaires: ceux-ci payaient un sou par tête et par jour (au moins les deux premiers jours); les autres ne payaient, pour trois jours, et pour sept personnes (selon notre supposition) que trois florins ou un peu plus de trente-six sous; moins de deux sous par personne et par jour pour être probablement beaucoup plus à l'aise. Aussi toutes les loges furent-elles louées sans peine pour les trois jours; au lieu que le parterre ne se remplit que le troisième jour, où le prix fut abaissé d'un sou à un demi-sou.

A Vienne, en 1510, lorsqu'on joua la *Passion* durant neuf jours « quatre-vingt-seize chambres, serrans à clé chescune » furent louées quatre écus au soleil pour toute la durée des jeux; quatre écus valaient douze florins, ou 34 francs (valeur intrinsèque) qui vaudraient bien aujourd'hui dix fois plus. Aux places ordinaires on payait un demi-sou (12 centimes, qui vaudraient 1 fr. 20) par jour et par personne. Il y avait deux étages de loges; elles étaient recouvertes de tentures très magnifiques. Néanmoins ces abris provisoires n'étaient jamais suffisants contre une pluie un peu violente; il fallait interrompre alors la représentation; et la renvoyer au prochain beau jour, comme il arriva si souvent à Metz, dans ce climat humide et froid[1].

A Paris quand les confrères de la *Passion* jouèrent le *Vieux Testament*, en 1542, un arrêt du parlement leur enjoignit de ne prendre pas plus de « deux solz de chacune personne, et trente écus pour chaque loge, pour tout le temps que la représentation dureroit. » Le texte est en cinquante mille vers; il dut suffire à vingt représentations environ; mais chaque journée fut peut-être jouée plusieurs fois; les abonnés des loges

1. Pour prévenir cet accident on ne jouait guère que l'été; cependant la *Nativité* fut jouée à Rouen aux êtes de Noel en 1474.

en profitaient, ce qui explique le prix élevé qu'on leur demandait.

A Valenciennes, en 1547, quand on joua la *Passion* en vingt-cinq journées, il y eut deux sortes de places; au parterre, on paya six deniers par jour et par personne; sur les « hourdements » qui furent une façon de galerie, non divisée en loges, on paya douze deniers. D'après le chiffre total de la recette, on peut supposer que le nombre moyen des assistants fut de 5 632 par jour. Ce nombre fut de beaucoup dépassé dans d'autres villes. A Reims, en 1490, le crucifiement de Jésus s'accomplit, dit-on, devant 16 000 spectateurs.

En somme si l'on tient compte de l'énorme diminution de la puissance des métaux précieux depuis le XVIe siècle, on voit que le plaisir du théâtre était déjà cher au temps de Louis XII et de François Ier. Aux plus mauvaises places, on payait en moyenne, par séance, une somme équivalente à 1 franc. Or, le peuple était relativement plus pauvre qu'aujourd'hui; l'empressement avec lequel il se portait aux mystères témoigne d'autant plus de la passion qu'il ressentait pour ce genre de spectacles.

Nous ne reviendrons pas à ce propos sur une question déjà soulevée par nous dans un chapitre précédent; et résolue, croyons-nous, autant qu'elle peut l'être par des hommes aussi étrangers que nous sommes, à la manière de penser et de sentir des hommes du moyen âge : Comment un peuple qui était rude, mais non féroce, et qui était profondément religieux, pouvait-il trouver un si grand plaisir à voir étaler sur la scène le supplice interminable des martyrs qu'il vénérait le plus, et du Christ même, qu'il adorait? Cette apparente contradiction a surpris peut-être à l'excès la critique.

Au fond le public de tous les temps demeure le même. Pourquoi plaisait-il aux hommes du XVIIe siècle et du XVIIIe, plus raffinés que leurs ancêtres, de voir Œdipe se crever les yeux, Agamemnon tomber sous les coups de Clytemnestre, Hermione se tuer sur le corps de Pyrrhus? Nous-mêmes quel charme trouvons-nous dans la représentation d'un drame bien sombre

et bien sanglant. Le mystère, la tragédie, le drame se ressemblent sur ce point; et il y a vingt-deux siècles qu'un philosophe a expliqué ce mystère du cœur humain.

Aristote assignait à la tragédie cet objet : de purger les passions de la terreur et de la pitié. Et il s'est écrit cent volumes pour expliquer ou tenter d'expliquer ce qu'Aristote a bien pu entendre par ces mystérieuses expressions. Certes il n'attribuait pas à la représentation des douleurs d'Œdipe, ou du crime d'Oreste, cette vertu miraculeuse de guérir les maux de notre âme. Mais il y a dans chaque homme, chez les plus raffinés et chez les plus grossiers, comme une source latente d'émotions pathétiques, qui a besoin de s'épancher au dehors; pour décharger le cœur qu'elle gonfle et qu'elle oppresse. Le théâtre tragique excelle à satisfaire ce besoin, à soulager doucement cet appesantissement de l'âme; il y réussit par une pitié douce, et par une terreur d'imagination, qui n'ont rien de l'amertume et de la violence d'une terreur et d'une pitié réelles. La soif d'émotion est satisfaite; et l'âme n'est point déchirée. Ainsi les passions, comme dit Aristote, sont « purgées et purifiées, » c'est-à-dire satisfaites sans souffrance, et amorties sans explosion violente.

Tels étaient, croyons-nous, les sentiments complexes et divers qui remplissaient l'âme des spectateurs au moyen âge, durant la représentation des mystères. Ils riaient des plaisanteries grossières des bourreaux, des mendiants, des valets; ils pleuraient en voyant le Sauveur des hommes en butte à tant d'outrages et à de si cruelles tortures. Ils riaient et ils pleuraieut dans la même heure, tour à tour, et presque en même temps comme font les enfants. Mais une immense pitié gonflait leur cœur, à la vue du Juste crucifié; pitié douce, cependant; parce qu'ils savaient que la Victime triompherait des bourreaux; parce qu'ils voyaient s'envoler glorieuse au Paradis, l'âme de Jésus, ou celle des martyrs, délivrée par la mort, tandis que les persécuteurs étaient précipités dans l'enfer. Ainsi se trouvaient satisfaits et le besoin de justice finale inhérent à l'âme humaine, et le besoin d'émotion et d'apitoiement qui la sollicite et la trouble; et fait

rechercher parfois aux plus doux la vue des spectacles les plus douloureux[1].

1. On ne s'étonnera pas qu'il ne soit point parlé dans ce livre des comédies scolaires. Le théâtre universitaire était tout latin; les pièces qu'on y représentait furent des farces, des sotties, des moralités. Si quelques pièces furent jouées en français dans les collèges, ce ne furent, on le sait, que des moralités. Les tragédies entrèrent dans le répertoire scolaire à partir seulement du milieu du xvi[e] siècle. De toute façon l'histoire de la comédie de collège n'appartient pas à celle des mystères. Nous n'avons pas parlé davantage des auteurs, autrefois célèbres, de ces tragédies latines : Buchanan, Muret, Heinsius, Grotius, etc. Leurs œuvres dramatiques ne se rattachent pas à la tradition des mystères malgré la nature des sujets qu'elles traitent. Mais on remarquera qu'elles exercèrent peut-être une certaine influence sur le développement de cette tragédie religieuse classique dont *Polyeucte* et *Athalie* sont les modèles.

CHAPITRE XII

LES CONFRÈRES DE LA PASSION

Tout le monde sait par cœur ces vers de l'*Art poétique* où Boileau a cru raconter les origines de notre théâtre :

> Chez nos dévots aïeux le théâtre abhorré
> Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré.
> De pèlerins, dit-on, une troupe grossière
> En public, à Paris, s'y montra la première
> Et sottement zélée en sa simplicité
> Joua les saints, la Vierge et Dieu par piété.

Ces vers fameux renferment beaucoup d'erreurs.

Le théâtre au moyen âge, loin d'être « abhorré » de nos dévots aïeux, fut assurément de leur part l'objet d'une singulière affection; s'ils ne pouvaient goûter que rarement le plaisir du spectacle ils s'y portaient avec une passion d'autant plus violente. Les acteurs et les auteurs de nos mystères ne furent ni si sots, ni si simples qu'il plaît à Boileau de le croire. Nous essayons de le montrer dans ce livre. Quant à cette troupe de pèlerins, qui la première, à Paris, aurait monté sur un théâtre, on ignore absolument le fait auquel Boileau, et tous ceux qui ont répété ce récit, veulent faire allusion.

Si c'est, comme il paraît probable, à l'établissement des Confrères de la Passion, vers la fin du xve siècle, on sait que cette troupe d'acteurs se composait d'artisans et de bourgeois, domiciliés à Paris, nullement de pèlerins. Nulle part on ne

trouve la trace d'une influence sensible des pèlerinages ou des pèlerins sur les destinées de notre théâtre[1].

Il est vrai qu'en s'installant à Paris, les Confrères de la Passion établirent leur premier théâtre, comme nous le dirons tout à l'heure, dans une salle dépendant d'un hôpital, où jadis on avait logé des pèlerins et des voyageurs. Cette circonstance, grossie et dénaturée, serait-elle devenue la légende que l'on sait, popularisée par la muse de Boileau? Cette hypothèse est possible, encore qu'elle soit peu vraisemblable.

Après avoir cherché dans les pèlerinages l'origine de la célèbre Confrérie, on a voulu la rattacher, sans plus de preuve, à une association fort antérieure et bien distincte.

Vers la fin du règne de saint Louis, s'était formée à Paris une corporation de jongleurs et de jongleresses, qui habitaient tous dans une rue, dite d'abord des Ménétriers, plus tard (en 1330), rue Saint-Julien-des-Ménétriers après que l'église Saint-Julien eut été fondée dans cette rue, par deux jongleurs, Jacques Grure et Hugues le Lorrain[2].

Y eut-il quelque lien, une succession suivie entre la corporation des jongleurs, et les acteurs que nous trouvons installés, en 1398, sous le nom de Confrères de la Passion, au bourg de Saint-Maur-des-Fossés? On l'a supposé quelquefois, mais rien ne confirme cette hypothèse; tout l'écarte plutôt. Les confrères de la Passion sont des bourgeois et des artisans; ce ne sont pas des jongleurs de métier. Une autre preuve à l'appui de la distinction absolue qu'il faut faire entre les Confrères de 1398 et les jongleurs, ou ménestrels, c'est que les femmes étaient absolument exclues de la confrérie, tandis que leur présence était admise dans la corporation des ménestrels. « On rencontre très fréquemment des jongleresses accompagnant des jongleurs. L'ordonnance de la prévôté de Paris, du mois de septembre 1321, portant règlement de la

1. Au pèlerinage de Sainte-Reine en Auxois, on jouait la vie de la sainte (voy. ch. XIII); on pourrait réunir quelques faits du même genre, mais la date en est récente, et l'importance secondaire.

2. Taillandier, *les Confrères de la Passion*, dans *Revue rétrospective*, t. IV, p. 336 (nº XII); — *Histoire littéraire de la France*, t. XVI, p. 245, et t. XXIII, p. 553.

ménestraudie,[1] statue à la fois sur l'état des *ménestreus* et des *ménestrelles ;* mais il n'en était pas de même des confréries composées de bourgeois, d'écoliers et d'artisans. Les femmes (au moins durant la belle époque de ces compagnies) n'y étaient point admises, et quand, au XVIe siècle, on leur donna entrée, comme à Malines[2] dans quelques *chambres de rhétorique*, il est vraisemblable qu'elles ne prirent part qu'aux travaux poétiques de ces sociétés, et s'abstinrent de paraître dans les jeux par personnages.[3] »

Nous avons vu que les femmes avaient joué par exception dans le mystère de *Sainte Catherine*, à Metz, en 1486; dans la *Passion*, à Grenoble, en 1535, et à Valenciennes en 1547. Mais on ne connaît aucune trace de leur présence habituelle sur le théâtre avant la Renaissance. Magnin pensait qu'aucune femme ne s'était montrée sur la scène de l'hôtel de Bourgogne, à Paris, avant 1588, époque où les Confrères cédèrent l'exploitation de leur salle et de leur privilège à des comédiens. Ceux-ci, qui descendaient au contraire en droite ligne, et par une tradition ininterrompue des anciens jongleurs et ménestrels, durent amener des femmes avec eux, et l'on sait positivement qu'il y avait des actrices en l'an 1600, dans la troupe dite du Marais.

Revenons de deux siècles en arrière, et rappelons le petit nombre de faits authentiques qu'on a pu recueillir sur les origines des Confrères de la Passion.

Le premier document certain est une ordonnance du prévôt de Paris du 3 juin 1398 qui interdit les représentations qu'une association de Parisiens donnait au village de Saint-Maur-des-Fossés, depuis combien de temps, nous l'ignorons :

« Nous deffendons de par le roy nostre sire a tous les manens et habitans en la ville de Paris, de Saint-Mor, et autres villes de autour

1. On la trouve dans le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau. Elle est cependant omise dans l'édition Depping, qui fait partie de la collection des *Documents inédits*. (Voy. Magnin, *Journal des Savants*, octobre 1846, p. 634.)

2. En 1805, l'archiduc Philippe adjoignit à la chambre des rhétoriciens de Malines quinze rhétoriciennes, en mémoire des quinze joies de la Vierge. (Voy. Magnin, *Journal des Savants*, oct. 1846, p. 634.

3. Voy. Magnin, *Journal des Savants*, octobre 1846, p. 634.

Paris, que ilz ne facent ne se esbatent aucuns jeux de personages par maniere de farces, de vies de sains, ne autrement, sens le congié du dit seigneur, ou de nous, et sur peine de encourir en indignacion du roy, et de soy fourfaire envers luy [1]. »

Il y avait dans l'ancien régime presque toujours un moyen d'échapper à une juridiction, au moins pendant quelque temps ; il suffisait d'en invoquer une autre. L'association dont il est parlé pour la première fois en termes si obscurs, dans l'arrêt du prévôt de Paris, en appela du prévôt au roi, et continua ses représentations, soit à Saint-Maur, soit à Paris, où les lettres patentes de Charles VI nous la montreront transportée, et déjà établie, en 1402.

Il ne fut tenu que fort peu de compte de l'interdiction du prévôt ; nous en avons une preuve certaine dans la pièce suivante annexée, dans les archives du Châtelet, à celle qu'on a lue ci-dessus :

« L'an de grace mcccciiij[xx] et dix-huit le mardi iiij[e] jour de juin, nous rapporta et tesmoingna par son serment Jehan le Tellier, sergent a cheval du roy nostre sire ou Chastellet de Paris, que le jour d'yer il se transporta en la ville de Saint-Mor-des-Fossés... au lieu accoutumé à faire criz et publicacions, et fist cryer par le sergent de ladite ville a hault cry de par le roy nostre sire, que nulz ne feussent si ausez ou hardiz de faire aucuns esbatemens ne aucuns jeux de personages par maniere de farces, de vies de sains, ne autrement, sens le congié du dict seigneur, ou de nous... *Et après ce fait, furent aucuns qui jouerent personnaiges de la Passion Nostre-Seigneur*... Ainsi signé : BONART [2]. »

Ce n'est probablement pas, comme on l'a cru quelquefois, le fait d'avoir osé représenter pour la première fois le mys-

1. Signé : Fresnes. Arch. Nat. Y 2 mss. Livre rouge vieil du Chastelet, f° 167. v°. Voyez Magnin, *Journal des Savants*, janvier 1856, p. 36. Le prévôt de Paris s'attribuait d'ailleurs une autorité absolue sur les plaisirs des Parisiens. Le même manuscrit (au f° 155) rapporte une ordonnance du 22 janvier 1397 qui avoit défendu « à tous manans et habitans de Paris » et spécialement « aux gens mequaniques de se rendre sans congé exprès les jours ouvrables aux hostelleries, jeux de peaume, tavernes, et aultres lieux d'esbatement. »

2. Arch. nat. mss. Livre rouge vieil du Chastelet, f° 155. Cité par Magnin, *Journal des Savants*, janvier 1856, p. 36.

tère de la Passion, autrement dit la vie de Jésus-Christ, qui attira sur la Confrérie l'attention des magistrats, et provoqua leur sévérité. D'abord la représentation de la Passion n'était point un fait absolument nouveau ; le grand mystère avait probablement été déjà étalé au yeux du peuple, au moins comme spectacle muet, dans plusieurs entrées solennelles de rois ou de princes. De plus, nous savons qu'en 1390, quelques chapelains et clercs de la Sainte-Chapelle avaient représenté, aux fêtes de Pâques, le mystère de la *Résurrection* de Notre-Seigneur, et même avaient reçu une gratification de 40 écus d'or en témoignage de la satisfaction du roi Charles VI, qui avait assisté à ce spectacle. Le fait nouveau, inouï, qui scandalisa et effraya les magistrats, quand s'établirent les représentations de Saint-Maur, ce fut la permanence du théâtre où elles avaient lieu. Jusque-là il n'avait existé en France que des théâtres provisoires, destinés à des représentations accidentelles que donnaient des troupes fortuitement formées. On vit alors pour la première fois un théâtre stable, une troupe permanente, et des représentations régulières, dont la durée (prolongée souvent plusieurs jours) rendait la nouveauté plus singulière encore, et les inconvénients plus graves aux yeux d'un prévôt de Paris, préoccupé avant tout, ou même uniquement, de maintenir le bon ordre et la régularité dans la populeuse cité confiée à ses soins.

La lutte se prolongea quatre ans entre le prévôt de Paris et les acteurs récalcitrants. Le roi Charles VI appelé à se prononcer en dernier ressort, assista, dit-on, à quelques-unes des représentations suspectes, et il en fut si satisfait, qu'il accorda à la troupe des lettres patentes, datées du 4 décembre 1402, par lesquelles il reconnaissait la Confrérie, érigée sous le nom de Confrérie de la Passion, et l'armait de tous les privilèges des corporations les plus favorisées.

Le texte de ces lettres fameuses est partout rapporté et il est bien connu. Cependant il s'y trouve plusieurs détails dignes de remarque, et qui, à ce qu'il nous paraît, n'ont pas été suffisamment mis en lumière, c'est ce qui nous invite à le citer une fois de plus :

Charles, etc., savoir faisons à tous présens et avenir, Nous avoir receu l'umble supplicacion de noz bien amez et confrères les Maistres et Gouverneurs de la Confrarie de la Passion et Résurreccion nostre-Seigneur, fondée en l'Eglise de la Trinité à Paris, contenant comme pour le fait d'aucuns Misterres, tant de Saincts comme de Sainctes, et mesmement du Misterre de la Passion, qu'ilz derrenièrement ont commanciée et prest pour faire devant Nous, comme autrefoiz avoient fait, et lesquelz ilz n'ont peu bonnement continuer pour ce que Nous n'y avons peu estre lors présens; ouquel fait et Mysterre ladicte Confrarie a moult frayé et despendeu du sien, et aussi ont les Confrères un chascun proportionnablement; disans en oultre, que se ilz jouoient publiquement et en commun, que ce seroit le proufit d'icelle Confrarie, ce que faire ne povoient bonnement sans nostre congié et licence, requérans sur ce nostre gracieuse provision. Nous qui voulons et désirons le bien, proufit et utilité de la dicte Confrarie, et les droiz et revenues d'icelle estre par Nous accreuz et augmentez de graces et priviléges, afin que un chascun par dévocion se puisse et doye adjoindre et mettre en leur compaignie; à yceulx Maistres, Gouverneurs et Confrères d'icelle Confrarie de la Passion nostredict Seigneur, avons donné et octroyé, donnons et octroyons de grace espécial, plaine puissance et auctorité Royal, ceste foiz pour toutes et à tousjours perpétuelment, par la teneur de ces présentes Lettres, auctorité, congié et licence de faire et jouer quelque Misterre que ce soit, soit de la dicte Passion, et Résurreccion, ou autre quelconque tant de saincts comme de sainctes, que ilz vouldront eslire et mettre sus, toutes et quantefoiz qu'il leur plaira, soit devant Nous, devant nostre commun ou ailleurs tant en recors[1] comme autrement, et de eulx convoquer, et communiquer et assembler en quelxconques lieu et place licite à ce faire qu'ilz porront trouver, tant en nostre Ville de Paris, comme en la Prévosté, Viconté ou Banlieue d'icelle, présens à ce troiz, deux, ou l'un de ceulx[2] qu'ilz vouldront eslire de noz officiers, sanz pour ce commettre offense aucune envers Nous et Justice; et lesquelz Maistres, Gouverneurs et Confrères dessusdiz et un chascun d'eulx, durant les jours esquelx le dit Misterre qu'ilz joueront se fera, soit devant Nous ou ailleurs, tant en recors comme autrement, ainsi et par la maniere que dit est, puissent aler, venir, passer et repasser paisiblement, vestuz, abilliez et ordonnez un chascun d'eulx, en tel estat que le cas le désire, et comme il appartendra, selon l'ordenance du dit Misterre, sans destourbier ou empeschement; et a gregneur confirmacion et seurté, Nous iceulx Confrères, Gouverneurs et Maistres, de notre plus habundant grace, avons mis en nostre protection et sauvegarde durant le recours d'iceulx jeux; et tant comme ils joueront seulement, sanz pour ce leur meffaire, ne a aucun

1. Mot mal interprété par Secousse, éditeur des *Ordonnances*. Les « recors » ou « records » sont ce que nous appelons « répétitions ».
2. Secousse : *d'eulx*.

d'iceulx à ceste occasion ne autrement comment que ce soit au contraire. Si donnons en mandement au Prévost de Paris et à tous noz autres Justiciers et Officiers, présens et avenir, ou à leurs Lieuxtenans et à chascun d'eulx, si comme à lui appartendra, que les diz Maistres, Gouverneurs et Confrères et un chascun d'eulx, facent, seuffrent et laissent joïr et user plainement et paisiblement de nostre présente grace, congié, licence, dons et octroy dessusdiz, sans les molester, faire ne souffrir empeschier, ores ne pour le temps avenir, comment que ce soit au contraire. Et pour ce que ce soit ferme chose et estable a tousjours, Nous avons fait mettre nostre Séel à ces Lettres : Sauf en autres choses nostre droit, et l'autruy en toutes. Ce fu fait et donné à Paris en nostre Hostel lès saint Pol, ou moys de Décembre, l'an de grace mil IIIIe et deux, et de nostre regne le XXIIIe[1].

Au dos des lettres était écrit : Le lundi xij^e jour de mars, l'an CCCCII, Jehan Aubery, Jehan Dupin et Pierre d'Oisemont, maîtres de la confrérie, présentèrent ces lettres au lieutenant du prévôt, lequel octroya que les dits maîtres et confrères se pussent désormais assembler librement « pour le faict de la confrairie et le faict des jeux » et commit « pour estre presens avec eulx en ceste presente année, Jehan le Pillent, sergent de la douzaine, et Jehan de Savenal, sergent a verge, l'un d'eulx ou le premier autre sergent de la douzaine ou a verge dudit Chastellet ».

Tel est cet acte fameux qu'on a plusieurs fois nommé la charte de création du théâtre français. Expression doublement inexacte.

D'abord la confrérie même ne fut ni créée, ni instituée par ces lettres. Elle existait déjà. Nous ne savons de quel temps dataient « les maîtres et gouverneurs de la confrarie de la Passion et Résurrection Nostre Seigneur, fondée en l'église de la Trinité à Paris... » Mais on se tromperait encore plus en faisant naître avec ces lettres le théâtre en France. Le théâtre est plus ancien de trois siècles. Le seul fait nouveau

1. *Ordonnances des Rois de France*, t. VIII, p. 555 (publié par Secousse en 1750, d'après le trésor des Chartres. Registre 157, p. 267, f° 165, v°; et Reg. des Bannières du Châtelet, 2e vol, f° 77). Le *Recueil* cité plus loin (p. 426, *note*) présente le même texte avec quelques légères différences, p. 85.

constaté par la charte de Charles VI, c'est la reconnaissance officielle, par l'autorité, d'un théâtre permanent et d'une troupe régulière.

Observons, en outre, que ce n'était pas seulement la *Passion* que les confrères jouaient déjà ou se proposaient de jouer à l'avenir. Le roi leur donne en effet « autorité, congé, et licence de faire jouer quelque mystère que ce soit, soit de la dite *Passion et Résurrection*, ou autre quelconque, tant de saints comme de saintes, qu'ils voudront élire... » Il ajoute, il est vrai : « Présents à ce, trois, deux ou l'un de ceux qu'ils voudront élire de nos officiers ». Nous savons en effet [1] que deux sergents du Châtelet furent commis par le lieutenant du prévôt à la surveillance du théâtre pour toute l'année 1403. Cette sorte de censure n'était pas créée pour la circonstance. Déjà, le 14 septembre 1395, le prévôt de Paris avait défendu « à tous dicteurs, faiseurs de diz, ou de chansons, et à tous autres menestrels de bouche et recordeurs de diz » de faire mention dans leurs chants du pape, ni du roi, ni des seigneurs « au regard de ce qui touche le fait de l'union de l'Église ». C'était le temps où le gouvernement royal essayait sans succès de porter remède au grand schisme d'Occident ; les poètes ambulants s'amusaient sans doute à railler la vanité de ses efforts [2].

M. Ad. Fabre pense que la confrérie de la Passion, avant les lettres de Charles VI, était une association de piété et d'édification, qui donnait depuis longtemps des représentations gratuites. La charte royale lui aurait permis de se transformer en une société civile de spéculation théâtrale. Ces faits ne sont pas précisément dans les lettres, mais, dans son ensemble, cette hypothèse est plausible.

A la date où Charles VI émit ces lettres patentes, la confrérie, comme on a vu, avait déjà son siège en l'église de la Trinité ; mais il est probable qu'elle ne donna ses représentations dans l'hôpital voisin qu'après avoir obtenu les lettres.

1. Parfait, *Histoire du théâtre français*, I, 49.

2. Magnin explique longuement les circonstances qui motivèrent cet arrêt. Mais il l'applique sans preuve au théâtre (*Journal des Savants*, janvier 1856, p. 45).

L'hôpital de la Trinité[1] fondé, vers 1100, par deux gentilshommes étrangers, sous le nom d'Hôpital de la Croix de la Reine, recueillait d'abord les pauvres voyageurs qui ne pouvaient entrer de nuit dans la ville. Plus tard il devint la propriété de l'abbaye d'Hermières-en-Brie (de l'ordre de Prémontré). Il semble qu'il était abandonné lorsque ces religieux louèrent aux confrères la principale salle du rez-de-chaussée, large de six toises, longue de vingt et une toises et demie, solidement construite en pierres de taille. Les confrères arrangèrent cette salle en théâtre et y donnèrent, les dimanches et jours de fêtes (excepté les fêtes solennelles) des représentations de mystères, dont le succès fut tel, qu'on avança ces jours-là les vêpres dans plusieurs églises pour donner aux fidèles et au clergé la facilité d'aller au théâtre[1].

Le drame de la *Passion* attira surtout la foule. Était-ce la première fois que la vie, les souffrances, la mort du Rédempteur étaient étalées sur la scène? Nous n'oserions l'affirmer. Il est même certain que diverses scènes de la vie de Jésus avaient été au moins figurées dans ces mystères mimés qu'on exhibait, dès le XIV[e] siècle, aux entrées des rois et des princes. Toutefois l'histoire entière du Sauveur ne paraît pas avoir été mise en drame et représentée sur un théâtre avant la fin du XIV[e] siècle et les spectacles de Saint-Maur. Le seul texte connu d'une *Passion* dramatique antérieure au commencement du XV[e] siècle est écrit en langue d'oc. Tous les autres sont plus récents que l'entreprise des confrères; et le plus ancien, celui du manuscrit de Sainte-Geneviève, ne nous offre déjà probablement qu'un texte rajeuni et remanié, plus ou moins différent du texte original des représentations de 1398.

Aux confrères de la Trinité paraît ainsi revenir l'honneur d'une double innovation qui transforma le théâtre. Ils osèrent les premiers, grâce aux moyens plus étendus dont ils disposaient, entreprendre de représenter des mystères d'une longueur considérable, trente ou quarante mille vers, qu'on jouait peut-être en dix ou douze séances. Ils ne craignirent pas de

1. La tradition le veut; mais le fait n'est certain que pour le XVI[e] siècle; voy. ci-dessous.

faire entrer dans ce large cadre un tableau immense et varié, le plus pathétique et le plus intéressant que l'histoire sacrée pût offrir, le tableau de la vie et de la mort du Christ. Un poète inconnu écrivit pour eux la première *Passion*, probablement perdue aujourd'hui. L'enthousiasme fut grand chez tous; la *Passion* se répandit dans les provinces. Cent villes voulurent la jouer; des millions de spectateurs affluèrent à ce spectacle jusqu'au milieu du XVI[e] siècle.

Les confrères de la Passion avaient joué d'abord presque exclusivement des mystères. L'on voit bien qu'il est fait mention de farces, dans l'arrêt d'interdiction du prévôt de Paris du 3 juin 1398; mais une fois installés à la Trinité, ils paraissent s'être renfermés dans le répertoire sacré. Le public les encouragea longtemps dans cette voie; puis il se lassa des mystères ou du moins souhaita qu'on mêlât quelquefois le plaisant au sévère dans les représentations. Le comique abondamment semé dans les pièces religieuses ne lui suffisant plus ou lui paraissant fade, il fallut lui offrir de véritables farces.

Les confrères appelèrent à leur aide les « Enfants sans-souci », dont nous raconterons plus tard l'histoire particulière, et leur ouvrirent leur théâtre. Les Enfants sans-souci et leur chef le prince des Sots étaient déjà en possession (par suite d'un arrangement passé avec les clercs de la Basoche) du droit de jouer les pièces comiques de tout genre. Ainsi l'hôpital de la Trinité fut en mesure d'offrir à son public un répertoire tout à fait varié. On croit que c'est à ces représentations mêlées, où les farces succédaient aux mystères, qu'on donna le nom expressif de *pois pilés* [1].

Nous ignorons la date de cette espèce de fusion entre les

1. On disait des *pois pilés* comme nous disons une purée, une macédoine. Malherbe emploie ainsi le mot dans une lettre à Peiresc (du 21 mars 1607. Édition des *Grands écrivains*, III, p. 3.) « Il faut finir mes fâcheux discours qui sont plutôt pois pilés qu'une lettre. » Malherbe, ailleurs fait allusion aux pois pilés dramatiques : « Je ne sais quels écrits qui devant les jurés du métier ne passent que pour des pois pilés de l'hôtel de Bourgogne. » (Lettres, t. IV, p. 94.) Voy. aussi un texte de Brantôme ci-dessus, page 373. On a voulu écrire *poids pilés*; le nom ferait allusion à une enseigne qui figurait des *poids en pile*. Cette orthographe et cette étymologie sont invraisemblables.

deux sociétés [1]. L'histoire des confrères, entre la naissance et la décadence de leur association, est malheureusement presque inconnue. Le peu que nous en savons du moins tiendrait en quelques lignes.

Les chroniques du XVe siècle parlent surtout des confrères à propos des représentations de mystères mimés qui furent si souvent données à cette époque, à l'occasion d'entrées royales ou princières. Celles qu'on exécutait « devant l'église de la Trinité » étaient l'œuvre des confrères; et l'on remarquera, dans le chapitre qui traite de ces mystères mimés, que presque toujours ils puisèrent les sujets de cette sorte de tableaux vivants dans leur répertoire fondamental, l'histoire de Jésus-Christ. Toutefois ils jouaient aussi des vies de saints. Le manuscrit de la *Vie de saint Louis* en trois journées (différente de l'œuvre de Gringore) appartenait aux confrères, comme nous l'apprend une note inscrite à la garde [2].

Le monopole dramatique dont ils jouissaient n'était pas absolu; par exemple les autres confréries conservaient leurs droits particuliers, entre autres celui de représenter la vie de leurs patrons. Les cordonniers firent jouer l'histoire des *Saints Crépin et Crépinien*, en 1443 et 1458; les maçons et charpentiers, celle de *Saint Louis*, par Gringore, vers 1512.

En janvier 1518, François Ier confirma par lettres patentes tous les privilèges concédés par Charles VI aux confrères de la Passion.

En 1539, les confrères furent forcés de quitter l'hôpital de la Trinité, qu'on voulait rendre à sa destination charitable. Ils allèrent d'abord s'établir dans l'hôtel de Flandres (situé entre les rues Plâtrière, Coq-Héron, des Vieux-Augustins et Coquillière); cet hôtel avait été bâti au commencement du XIVe siècle, par le comte Guy de Flandres, sur un terrain qu'il

1. Chacune d'elles conserva d'ailleurs son existence propre, et continua à fonctionner, à ses jours, indépendamment de l'autre. Les confrères ne prirent par exemple aucune part à la fameuse représentation donnée par les Sots, le mardi gras de l'an 1511 aux Halles de Paris.

2. Voy. aux *Analyses*, mystères tirés de la vie des saints.

avait acquis d'un bourgeois nommé Pierre Coquillière, lequel a laissé son nom à une rue voisine.

C'est là que les confrères, en 1539[1], jouèrent devant le roi François Ier le *Sacrifice d'Abraham* et représentèrent dans le cours des deux années suivantes les deux derniers mystères qu'ils aient montés avec éclat, à savoir, les *Actes des Apôtres* et le *Vieux Testament*[2].

Le « cry et proclamation publicque » pour annoncer aux Parisiens la représentation prochaine des *Actes* et recruter des acteurs et des figurants (cinq cents personnes paraissaient dans cet immense mystère) fut fait avec une pompe inusitée le 16 décembre 1540 par les rues et places de la capitale. Nous avons décrit ci-dessus le cortège et cité le texte du cry. Les représentations du mystère se prolongèrent avec un incroyable succès pendant six ou huit mois de l'année 1541, probablement de Pâques à la Toussaint. Mais quand, vers la fin de cette même année, les confrères, voulant profiter de cette veine heureuse, annoncèrent le dessein de représenter pendant le cours de l'année 1542 le mystère du *Vieux Testament*, ils rencontrèrent dans le parlement de Paris une vive opposition; et eurent le chagrin de voir le procureur général lancer contre eux une requête foudroyante dont nous extrairons les passages les plus saillants. Voici le portrait qu'il faisait d'eux :

Tant les entrepreneurs que les joueurs sont gens ignares, artisans mécaniques, ne sachant ni A ni B, qui oncques ne furent instruictz ni exercez en théâtres et lieux publics à faire telz actes, et davantage n'ont langue diserte ni langage propre ni les accents de prononciation décente, ni aulcune intelligence de ce qu'ils dient : tellement que le plus souventadvient que d'un mot ils en font trois ; font point ou pause au milieu d'une proposition, sens ou oraison imparfaite ; font d'un interrogatif un admirant, ou autre geste, prolation ou accent contraires a ce qu'ils dient, dont souvent advient derision et clameur publicque dedans le théâtre même, tellement qu'au lieu de tourner à édification leur jeu tourne à scandale et dérision.

1. Voy. à cette date, t. II, *Représentations*.
2. Voy. aux années 1541, 1542, t. II, *Représentations*.

Mais voici le réquisitoire spécial dirigé contre les malheureux acteurs des *Actes des Apôtres* :

Ces gens non lettrez ni entenduz en telles affaires, de condition infame, comme un menuisier, un sergent à verge, un tapissier, un vendeur de poisson qui ont fait jouer les *Actes des Apostres* et qui ajoutant, pour les allonger, plusieurs choses apocryphes, et entremettant à la fin ou au commencement du jeu farces lascives et momeries, ont fait durer leur jeu l'espace de six à sept mois, d'où sont advenues et adviennent cessation de service divin, refroidissement de charitez et d'aumones, adultères et fornications infiuies, scandales, derisions et mocqueries.

Comment la représentation des *Actes des Apôtres* a-t-elle pu engendrer tant de crimes? c'est que :

Tant que les dicts jeux ont duré le commun peuple, dès huit à neuf heures du matin, ès jours de festes, delaissoit sa messe paroissiale, sermons et vespres, pour aller ès ditz jeux garder sa place et y estre jusqu'à cinq heures du soir; ont cessé les prédications, car n'eussent eu les prédicateurs qui les eussent escoutez. Et retournant desdictz jeux se mocquoient hautement et publicquement par les rues desditz jeux des joueurs, contrefaisant quelque langage impropre qu'ilz avoyent oï desdictz jeux, ou autre chose mal faite, criant par dérision que le Sainct-Esprit n'avoit point voulu descendre, et autres moqueries. Et le plus souvent les prestres des paroisses pour avoir leur passe temps d'aller ès dictz jeux, ont délaissé dire vespres, ou les ont dictes tout seuls dès l'heure de midy, heure non accoustumée ; et mesme les chantres et chapelains de la saincte chapelle de ce palais, tant que les dictz jeux ont duré, ont dict vespres les jours de feste à l'heure de midy, et encore les disoyent en poste et à la légère pour aler es dictz eux.

Le procureur général concluait cette diatribe en requérant l'interdiction de la représentation projetée du *Vieux Testament*, laquelle lui paraissait particulièrement dangereuse, attendu :

Qu'il y a plusieurs choses au *Vieil Testament* qu'il n'est expédient de déclarer au peuple, comme gens ignorans et imbecilles qui pourroyent prendre occasion de judaïsme à faute d'intelligence[1].

1. Sainte-Beuve. Tableau de la *Poésie française* au XVIe siècle, 1828, t. I, p. 246.

Ainsi, les protestants proscrivaient les mystères parce qu'ils mêlaient la légende à la Bible ; et certains catholiques ne leur étaient pas moins hostiles parce qu'ils initiaient le peuple à la Bible. Entre ces deux inimitiés, les mystères devaient périr.

Cependant, le 18 décembre 1541, le roi, par lettres patentes, autorisa « Charles le Royer et consorts, maistres et entrepreneurs du jeu et mistere de l'Ancien Testament, » à faire jouer et représenter « en l'année prochaine le dict jeu et mistere ». La Cour, le 27 janvier suivant, confirma les lettres royaux aux conditions suivantes :

Suivant les dites lettres leur a esté permis par la cour a la charge d'en user bien et duement sans y user d'aulcunes frauldes ny interposer choses prophanes, lascives ou ridiculles; que pour l'entrée du théâtre ils ne prendront que deux solz de chacune personne; pour le louage de chascune loge durant ledict mistere, que trente escus: n'y sera procedé qu'a jour de festes non solennelles; commenceront a heure après midy, finiront a cinq; feront en sorte qu'il n'en suive scandalle ou tumulte; et a cause que le peuple sera distraict du service divin et que cela diminuera les aulmosnes, ilz bailleront aux pauvres la somme de mil livres, sauf a ordonner de plus grande somme[1].

La Cour tint la main à l'exécution stricte de ses arrêts. Le vendredi 10 juin 1542, elle fait défense « aux quatre entrepreneurs du mistère des Actes des Apôtres » de jouer dorénavant le jeudi, s'il y a quelque fête dans le courant de la semaine. Le mardi, 21 juin, « pour cette fois seulement, » elle permet de jouer le lendemain, mercredi, « parce que la court entend que vendredy prochain, jour de S. Jehan, ne sera joué, pour la solennité du jour ». En outre, les registres du Parlement[2] portent la mention suivante à la date du 13 juin de cette même année :

Ce jourd'huy le ducq de Vandosme est venu a la cour... et sur ce qu'il a requis qu'il fut permis aux maistres entrepreneurs du mistere du *Vieil Testament*, jouer ce jourd'huy après disner parce qu'il avoit de-

1. Taillandier, *Revue rétrospective*, IV, 341.
2. Bib. nation. Parlement, 67, f° 460 v°.

sir voir le jeu, et qu'il estoit pressé se retirer ou il estoit envoyé par le roy, la dicte cour a non seulement permis, mais a ordonné en faveur du dict sieur duc aux dicts maistres entrepreneurs faire jouer ceste après disnée...

En 1543, François I[er], par lettres-patentes du 20 septembre, ordonna la démolition de l'hôtel de Flandres. Les Confrères paraissent avoir joué sans local fixe pendant quelque temps. Le 30 août 1548, ils acquirent une partie de l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil. L'acquisition fut faite d'un particulier, par les maîtres et gouverneurs de la confrérie, après qu'ils eurent pris l'avis du doyen et de tous les confrères. L'acte officiel qui servit pour ainsi dire de procès-verbal de la délibération nous a été conservé; il est rempli de détails curieux sur l'organisation de la société qui nous occupe, et nous croyons à propos de le citer :

Pardevant les notaires du Roy nostre Sire, au Chastelet de Paris, furent présens, Jacques le Roy et Jean le Roy, maistres maçons à Paris, Nicolas de Gendreville[1], courtier juré de chevaux, et Jambefort, maistre paveur à Paris, tous à présent maistres et gouverneurs de la Confrérie de la Passion et Résurrection de Nostre Seigneur, fondée en l'Eglise et Hospital de la Trinité de Paris; Adrien Gervais, Doyen de la dicte Confrérie, Maistre Anthoine Caille, Maire-Sotte, M[e]. Pierre Hémon, Huissier du Roy nostre Sire, en la cour des généraux de la Justice de ses Aydes, Jean Louvet, sergent à Verge au Chastelet, Prévosté et Vicomté de Paris; Jehan Fade, François Poutrain, Charles le Royer, et Michel Lyon, tous anciens maistres d'icelle confrérie, Toussainct de Fresnes, Nicolas de Compans, Jean Dureau, Guillaume Hochart, Martial Vaillant, Pierre de Ruë, Jean Godefroy, dit Poireau, Jean Joyau, Richard Georges, Jean Lesguillier, Denys le Boiteux, Mathurin Darnois, Nicolas Hervé, dit Venise, Jean Bertrand, Pierre le Mercier, François Hueble, Pierre Foucquet, Pierre Royer, Jean Reculé, Nicolas Scot, et Nicolas Gayant, tous confrères de ladicte Confrérie, assemblez en l'église et chappelle de la Trinité de Paris, ruë Sainct-Denis, lieu accoustumé pour eux assembler, à traicter, adviser, conclurre et délibérer des négoces et affaires d'icelle Confrérie; par les quels Jacques et Jean le Roy, Gendreville et Jambefort, à présent maistres d'icelle Confrérie, fut remonstré, exposé et déclaré ausdits Doyen et Confrères, qu'ils n'avoient

1. *Recueil des principaux titres concernant l'acquisition de... l'hostel de Bourgogne.* Paris, 1632, in-4°, p. 31. (Bibl. Nat., Lk 7, 7425.)

plus de lieu et sale es quels ils pussent faire et administrer le fait de la dicte Confrérie, comme ils avaient accoustumé, au moyen que[1] la sale dudit lieu de la Trinité qu'ils souloient tenir et occuper, leur avoit et a esté ostée par arrest ou ordonnance de la Cour; et que depuis que la dicte sale leur avoit esté ostée, leur avoit convenu, et convenoit encores doresenavant louër autre salle et grand lieu à grosse somme de deniers par an, de laquelle salle ainsi tenue, et qu'ils tiendroient à louage, ils ne seroient seurs, ains pourroient estre constraincts en vuider après les baux expirez, et eux accomoder ailleurs et changer souvent de lieu et place, qu'ils ne pourroient aisément trouver telle en assiete de quartier et lieu, grande, spacieuse, ny commode, comme il appartient et leur est nécessaire. En quoy faisant pourroient avoir et encourir grande perte et dommage. A ceste cause leur estoit de nécessité et expédient, pour le bien, augmentation, entretenement, et décoration de ladicte Confrérie avoir autre lieu en propriété. Et que le sire Jehan Rouvet, Marchand Bourgeois de Paris, avoit en l'Hostel de Bourgogne, une masure et place de la longueur de dix-sept toises, et de seize toises de large, qui leur sembloit estre propre pour bastir et faire grande sale et autres édifices nécessaires pour leur dite Confrairie, la quelle place le dict Rouvet leur avoit pour ce faire, accordé bailler à tousjours à la charge de seize livres parisis de cens et charge foncière envers le Roy par chacun an perpétuellement à tousjours, et envers luy de cent escus d'or soleil de rente annuelle, racheptable pour quatre mil cinq cens livres tournois à certains payemens, et à la charge de bastir le lieu suffisant pour la perception annuelle desdictes charges. Mais ils n'avoient voulu faire ladicte prise sans avoir l'opinion, consentement et pouvoir desdicts Doyen, anciens maistres et confréres dessus nommez. (Les quels) aprés en avoir conféré ensemblement, et le tout considéré, ont esté d'advis et opinion que ladicte prise d'icelle place seroit commode, utile et profitable à ladicte Confrérie, aux charges dessus déclarées. Partant ont tous concordalement ensemble donné, et par ces présentes donnent plain pouvoir et puissance ausdicts à présent Maistres d'icelle Confrérie de faire ladicte prise ausdites charges, et autres charges, conventions et modifications, et autrement, par la meilleure forme et manière qu'ils verront bon estre pour le bien d'icelle confrérie, etc. Fait et passé l'an MDXLVIII, le mercredy dix-huictiesme jour de juillet.

Le contrat de location perpétuelle de l'hôtel de Bourgogne (ou plus exactement d'une partie de cet hôtel) aux confrères de la Passion les obligeait à bâtir à neuf une grande salle et autres édifices pour le service de la confrérie; à réserver

1. C'est-à-dire : attendu que.

au bailleur « une .oge a son choix pour luy, ses enfans et amys, leurs vies durant, sans aucune chose en payer ». Nous y apprenons que la « maison des sots attendants » de la rue Darnetal, était hypothéquée, au profit des Confrères, d'une rente de 25 livres, rachetable pour 300; car ils cèdent cette hypothèque à leur bailleur, Jean Rouvet. Aussi, maître Anthoine Caille « maire-sotte » est-il présent au contrat[1].

L'acte de vente en forme fut signé par les deux parties contractantes, le jeudi 30 août 1548[2].

Il ne restait plus qu'à obtenir du Parlement l'autorisation de recommencer les représentations sur le nouvel emplacement. C'est alors que des difficultés imprévues surgirent. Les ennemis de la Confrérie avaient profité de cette interruption forcée de ses jeux pour la desservir auprès des magistrats. Elle était en butte à la fois aux préventions littéraires des uns, aux scrupules religieux des autres. La Renaissance et la Réforme avaient singulièrement modifié l'esprit public depuis trente ans. Le goût était devenu plus délicat; la conscience plus timorée. Le répertoire du moyen âge, les mystères, les miracles, les moralités, les farces, les sotties, paraissaient grossiers aux esprits qu'avait ressaisis l'amour de la forme antique, et qui ne rêvaient plus pour les Français d'autre originalité poétique et littéraire qu'une habile imitation de Sophocle ou de Térence. En même temps le comique mêlé à tous les mystères, les plaisanteries burlesques, les vulgaires réalités semées au travers des scènes augustes de la Passion scandalisaient les âmes religieuses, qui, en face du protestantisme agressif et railleur, ne croyaient plus qu'on pût sans péril laisser la foule rire avec les choses saintes.

Le scrupule littéraire ne touchait guère le Parlement; il ne prit point parti entre les confrères, représentant les vieux genres dramatiques, et les admirateurs des nouveautés renouvelées de l'antique. Mais frappé du danger que pouvait

1. *Recueil* cité plus haut, p. 31.
2. *Idem*, p. 25.

faire courir à la religion la représentation des mystères sacrés sur un théâtre aussi profane, il rendit le célèbre arrêt du 17 novembre 1548 :

Veu par la cour la requeste à elle présentée de la part des doyen, maistres et confrères de la confrérie de la Passion et Résurrection de Nostre Sauveur Jésus-Christ, fondée en l'église de la Trinité, Grand-ruë Sainct-Denis, par laquelle, attendu que par temps immémorial et par privilèges à eulx octroyez et confirmez par les roys de France, il leur estoit loisible faire jouer et représenter par personnages plusieurs beaux mystères à l'édification et joye du commun populaire, sans offense générale ne particulière, dont ils avoient cy devant toujours jouy, ils requeroient, d'autant que puis trois ans la sale de ladite confrairie appellée la salle de la Passion, avoit esté, par ordonnance de ladite cour, prise, occupée et employée en l'hébergement des pauvres et que depuis les dits supplians auroient recouvert autre salle pour y continuer, suivant lesdicts privilèges la représentation desdicts mystères, du profit des quels estoit entretenu le service divin en la chapelle de la dite confrérie; qu'il leur fut permis faire jouër en la dite sale nouvelle, tout ainsi qu'ils avoient de coustume faire en celle de la Passion, et defences fussent faites à tous de jouer doresnavant tant en la ville que fauxbourgs et banlieue de cette ville, sinon que ce soit soubs le tiltre de la dicte confrérie et au profit d'icelle... ; et sur ce, ouy le procureur général du roy, ce consentant, la cour a inhibé et deffendu, inhibe et deffend aux dits supplians de jouer le mystère de la Passion Nostre Sauveur, ne autres mystères sacrez sur peine d'amende arbitraire, leur permettant néantmoins de pouvoir jouer autres mystères profanes, honnestes et licites, sans offencer ne injurier aucune personne; et deffend la dite cour à tous autres de jouer ou représenter doresnavant aucuns jeux ou mystères, tant en la ville, fauxbourgs que banlieue de Paris, sinon que soubs le nom de ladicte confrérie et au profit d'icelle[1].

Ainsi, cet arrêt, qui devait exercer sur les destinées de notre théâtre une influence considérable, renferme deux mesures distinctes : il consacre et affermit, entre les mains des confrères, le monopole théâtral, dans Paris et la banlieue ; il interdit aux mêmes confrères de représenter « aucun mystère sacré ». Cette date — le 17 novembre 1548 — est la date officielle de la fin de notre théâtre du moyen âge. Faisons observer toutefois que l'arrêt ne s'appliquait d'une façon

1. *Recueil* cité plus haut, p. 33.

expresse qu'à la capitale[1]; en second lieu, qu'il ne touchait en rien à la représentation des moralités et des farces, et laissait le théâtre comique, ou semi-comique, suivre en paix sa fortune. Aussi l'histoire de la comédie, en France, offre-t-elle, en dépit des noms qui sont changés, une unité qui manque dans l'histoire du drame sérieux, mystère ou tragédie, brusquement interrompue au milieu du XVIe siècle.

L'arrêt de 1548 contenait en germe la décadence et la mort de la célèbre confrérie : elle succombait sous les coups que lui portaient à la fois, des côtés les plus opposés, les ennemis les plus divers. Elle était sacrifiée à l'enthousiasme païen des poètes de la nouvelle école, qui allaient inaugurer la Renaissance poétique, à l'intolérance littéraire des protestants, au dédain des lettrés. Le peuple tenait pour elle ; mais le peuple ne compte plus en littérature, à partir de la Renaissance, cette révolution tout aristocratique où vient s'abîmer la poésie toute populaire du moyen âge.

On a dit souvent que les confrères, frappés par l'arrêt du Parlement, dépouillés du répertoire sacré, le seul qu'ils connussent, avaient cédé leur salle et leur privilège à des comédiens. Le fait est vrai, mais postérieur de quarante années. Pendant quarante années, ils s'efforcèrent de lutter eux-mêmes contre l'indifférence croissante du public et de résister, armés de leur monopole, à la concurrence que des troupes plus jeunes ne cessaient de leur susciter. Mais comment retenir le goût public, entraîné vers un genre théâtral qu'ils étaient incapables de comprendre et d'exploiter.

Ils durent chercher, en dehors de l'antiquité profane, qui leur était inconnue, et de l'antiquité sacrée, qui leur était interdite, des sujets propres à attirer les spectateurs populaires. Peut-être crurent-ils les trouver dans des drames tirés des vieilles légendes chevaleresques qui, sous la forme primitive des chansons de geste ou dans la prose des romans, avaient si longtemps charmé les auditeurs et les lecteurs du

1. Mais il est évident qu'il équivalait à une interdiction implicite des mystères, au moins dans le ressort du parlement de Paris.

moyen âge. Du moins, nous savons qu'en 1557, les confrères ayant monté à grands frais l'*Histoire de Huon de Bordeaux*[1], le prévôt de Paris voulait, on ne sait pourquoi, interdire les représentations. Les confrères firent valoir les 60 livres qu'ils avaient payées pour les emprunts ; les 20 livres qu'ils avaient payées pour les fortifications ; ils demandèrent qu'on les laissât jouir en paix de leurs privilèges ; le Parlement, cette fois, leur donna raison. Cependant les confrères restaient en possession exclusive du droit de jouer la comédie à Paris ; et leur monopole avait été confirmé trois fois, depuis 1548, par Henri II (en janvier 1555), par François II (en mars 1560), par Charles IX (en janvier 1567). Il va sans dire qu'ils veillaient avec soin sur ce précieux privilège. Les premiers qui essayèrent sérieusement de le leur disputer, furent, non pas des Français (les monopoles étaient, de tous les abus, celui auquel nos pères étaient le mieux résignés), mais une troupe d'Italiens, attirés en France probablement par la reine mère, Catherine de Médicis, sous Charles IX, en 1571[2]. Le Parlement les expulsa au bout de peu de jours. « Sur remonstrance du procureur général que certaines gens ont depuis peu de jours joué farces et jeux publicqs sans permission et exigé de chascunes personnes trois, quatre, six, sept et onze sols, sommes excessives et non accoustumées », le Parlement interdit ces représentations que donnaient « Albert Ganasse et ses compagnons italiens ». Les lettres patententes qu'ils avaient obtenues du roi leur furent inutiles. Ces faits sont de septembre et octobre 1571. En 1576, les Italiens reparurent et reprirent leurs représentations à Paris. Les confrères saisirent le Parlement, qui de nouveau leur donna raison par arrêts du 5 décembre 1576 et du 20 septembre 1577. Mais Henri III soutenait ces étrangers, qu'il avait appelés de Venise à Blois, où ils avaient joué de-

1. Taillandier, *Revue rétrospective*, t. IV, p. 345.
2. Il y eut certainement des acteurs et bouffons italiens à Paris dès le temps de François Ier (avant 1530). Mais nous ne pensons pas qu'ils aient donné dès lors des représentations régulières. Voy. *Pierre Gringore et les comédiens italiens*, par E. Picot, 1878, in-8.

vant les États. Leur troupe se nommait *Gli Gelosi*, les Jaloux[1]. Ils eurent un grand succès à Paris, le témoignage de l'Estoile en fait foi : l'hôtel de Bourbon, où ils jouaient, vit affluer la foule. « Ils prenaient, dit l'Estoile, quatre sols de salaire, par teste, de tous les Français, et il y avait tel concours que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas tous ensemble autant quand ils préchoient. »

Les confrères s'émurent, firent appel au Parlement et obtinrent contre les Italiens, le 10 décembre 1588, un arrêt d'expulsion ; mais ces étrangers tinrent bon ; ils jouaient encore à Paris vers la fin du siècle[2]. A la même époque les confrères luttaient plus heureusement contre une troupe de province qui, après avoir joué en diverses villes avec succès le répertoire de la Pléiade, vint s'établir à Paris dans l'hôtel de Cluny, rue des Mathurins. Elle attirait beaucoup de monde ; mais avant une semaine écoulée les confrères firent déloger leur rivaux par arrêt du Parlement (du 6 octobre 1584).

Les concurrences importunes n'étaient pas les seules inimitiés qu'ils eussent à combattre. L'Église était devenue naturellement de moins en moins favorable au théâtre à mesure que le théâtre avait échappé davantage à son influence et à sa direction. Depuis que le répertoire tendait à devenir exclusivement profane, elle regardait de mauvais œil tout ce qui tenait à la comédie, sans pourtant la condamner formellement ; et le clergé ne montrait plus le même bon vouloir envers les comédiens. En 1572, messire René Benoît, curé de Saint-Eustache, obtint du Châtelet un arrêt qui interdisait aux confrères d'ouvrir leurs portes avant les vêpres dites. Les confrères alléguèrent leurs privilèges tant de fois renouvelés, « les trois cents livres tournois de rente » qu'ils payaient aux Enfants de la Trinité « tant pour le service divin que pour l'entretien des pauvres » ; ils offrirent de ne commencer « leurs jeux » qu'à trois heures sonnées, heure où les vêpres pouvaient être dites et l'étaient réellement dans presque toutes les

1. C'est-à-dire, croit-on : « jaloux de plaire ; jaloux de bien faire ».
2. Voy. Magnin, *Revue des deux Mondes*, 15 décembre 1847.

paroisses. Le Parlement leur donna raison par un arrêt qui est de novembre 1574. Le curé de Saint-Eustache mit opposition. L'affaire ne se termina que le 20 septembre 1577 [1], par un arrêt définitif qui donnait gain de cause aux confrères et leur permettait « de jouer en la manière accoutumée pourvu que ce ne soit point pendant le service divin et à l'heure qu'on ne le puisse empêcher, et à la charge qu'ils ne commenceront qu'à trois heures sonnées, et qu'ils répondront des scandales qui y pourront advenir ». A la fin du règne de Henri III, l'animosité du clergé et des âmes pieuses contre les spectacles devint plus vive. Dans un passage curieux d'un livre intitulé : *Remonstrances très-humbles au Roy de France et de Pologne* (imprimé en 1588) on voit l'auteur (un prélat, peut-être un magistrat) s'élever avec une extrême violence contre l'entreprise des confrères :

Il y a encore un autre grand mal qui se commet et tolère principalement en vostre ville de Paris, aux jours des dimanches et festes... ce sont les jeux et spectacles publics qui se font les dits jours de festes et dimanches, tant par des estrangers Italiens que par des François, et par-dessus tous ceux qui se font en une cloaque et maison de Sathan, nommée l'Hostel de Bourgogne, par ceux qui abusivement se disent Confraires de la Passion de J.-C. En ce lieu se donnent mille assignations scandaleuses, au préjudice de l'honnesteté et pudicité des femmes, et à la ruine des familles des pauvres artisans, desquels la salle basse est toute plaine, et lesquels plus de deux heures avant le jeu, passent leur temps en devis impudiques, en jeux de cartes et de dez, en gourmandises et yvrongnerie... etc., d'où viennent plusieurs querelles et batteries [2].

Ce fut vers ce temps-là que les confrères cessèrent de jouer en personne sur le théâtre et cédèrent à des comédiens, venus probablement de province, leur local et leur privilège contre un prix de location et certains droits réservés, comme l'usage d'une partie des loges. Sans doute l'ancien répertoire n'avait plus aucun succès auprès du public et ils se sentaient incapables d'affronter le nouveau, trop étranger à leurs habitudes, à

1. *Histoire de Paris*, Félibien et Lobineau, t. V, p. 5.
2. Page 180. Les *Remonstrances* sont attribuées à Pierre d'Épinac, archevêque de Lyon, ou à Nicolas Roland, conseiller à la cour des monnaies de Paris.

leur éducation, à leurs traditions. Le parti qu'ils prirent était dès lors le plus sage; mais d'autre part on pouvait prévoir qu'à la longue on serait choqué de voir le monopole du théâtre entre les mains d'une confrérie d'artisans qui semblait se déclarer elle-même incapable de fournir désormais un auteur ou un acteur [1].

Les confrères conservaient d'ailleurs la haute administration du théâtre et particulièrement se réservaient le soin de veiller sur leurs privilèges. Mais déjà battus par les Italiens, ils ne luttèrent pas avec plus de succès contre les théâtres forains qui prétendaient jouer librement, en vertu d'antiques concessions, tout le temps que durait la foire Saint-Germain. Il était traditionnel d'ailleurs que le privilège général des foires était de suspendre pendant leur durée tous les privilèges particuliers des corporations. La Confrérie de la Passion pouvait-elle échapper seule à cette loi? Le lieutenant civil (par jugement du 3 février 1596) donna raison aux théâtres forains, qu'appuyait d'ailleurs la faveur populaire. Il leur imposa seulement la condition « de payer par chacune année qu'ils joueraient, deux écus aux administrateurs de la Confrérie de la Passion, maîtres de l'hôtel de Bourgogne ». Il fallut protéger l'Hôtel contre l'émotion du peuple, qui, dans sa partialité pour les théâtres de la foire, voulait faire aux confrères un mauvais parti.

Déçus de ce côté, les confrères voulurent tenter de nouveau la fortune par une autre voie; ils se flattèrent de l'espoir peu sensé qu'ils parviendraient à ressaisir la faveur du public, s'il leur était permis de reprendre le vieux répertoire sacré des mystères, dont l'arrêt de 1548 avait interdit la représentation. Henri IV leur en accorda la permission par lettres du mois d'avril 1597; mais le Parlement refusa d'enregistrer les lettres du Roi, sauf « pour le regard des mystères et jeux profanes honnestes et licites, sans offenser ni injurier personne; sans

1. Il paraît que vers ce temps le chef des confrères portait encore un long habit gris d'une forme assez semblable à celle des vêtements ecclésiastiques. Duport, *Vie de Jean d'Angoulême*, in-8 (1589), p. 116; cité par Ed. Fournier, *Gaultier Garguille*, p. 74.

pouvoir jouer les mystères de la Passion de Nostre-Seigneur, ny autres mystères sacrés, ce que laditte Cour leur deffend, suivant l'Arrest du 17 novembre 1548, à peine d'amende arbitraire et de privation des dits privilèges[1] ». L'arrêt est du 28 novembre 1598. Ce fut le Roi qui céda. Le même arrêt garantissait de nouveau le monopole des confrères ; ce qui n'empêcha pas une troupe de comédiens de s'installer, dès l'année 1600, dans l'hôtel d'Argent, au Marais, et de s'y maintenir, à charge de payer aux confrères un écu tournois, et plus tard trois, par chaque jour de représentation[2].

Les comédiens installés à l'Hôtel de Bourgogne ne devaient pas longtemps y vivre en bons termes avec leurs propriétaires[3]. Quand on peut, en déménageant d'une maison, aller loger dans une autre, la condition de locataire est supportable. Mais en vertu du monopole des confrères, il fallait ou loger et jouer chez eux, ou ne pas jouer du tout. Cette contrainte paraît avoir exaspéré leurs hôtes ; et la chaîne que leur imposaient les confrères dut leur paraître d'autant plus lourde que leur succès était plus grand auprès du public et même de la Cour. A partir de 1611, ils furent autorisés à s'intituler : « Troupe royale des comédiens ». Ce titre acheva de leur faire paraître intolérable leur sujétion vis-à-vis des confrères ; et ils ne tardèrent pas davantage à engager contre eux une guerre acharnée.

1. *Hist. de Paris*, Félibien et Lobineau, t. V, p. 38 et *Recueil* cité plus haut.

2. Quelques vers de Saint-Amand tendraient à faire croire qu'on joua des mystères à l'hôtel de Bourgogne au XVII[e] siècle :

> Adieu, bel hostel de Bourgogne,
> Ou d'une joviale trogne
> Gaultier, Guillaume et Turlupin
> Font la figue au plaisant Scapin ;
> Où, dis-je, mes petits confrères
> Estalent leurs bourrus mystères.

(*Le Poète crotté*, œuvres de Saint-Amand, éd. Livet, t. I, p. 226). Il me semble que le poète parle ici au figuré; ces vers sont une allusion et un ressouvenir.

3. Ils marchèrent d'accord une dernière fois dans le fameux procès intenté au prince des Sots. Cet incident sera raconté dans la suite de cet ouvrage. Le 28 janvier 1613 le parlement reconnut encore le privilège des confrères et enregistra les lettres patentes de décembre 1612, qui maintenaient leur monopole. (*Hist. de Paris*, Félibien et Lobineau, t. V, p. 48.)

Dès 1615, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne avaient adressé une requête à Louis XIII pour obtenir l'abrogation de la Confrérie « comme inutile, préjudiciable et scandaleuse à la religion, à l'État et au particulier ». Ils proposaient libéralement de donner ses biens aux pauvres et gardaient l'hôtel pour eux. Ils appelaient les confrères « gorges de Diotime[1] ». Les supprimer, « c'est le vrai moyen de retirer de la débauche tant de malheureux artisans qui, ayant souvent mis femmes et enfans en chemise pour arriver à ces maîtrises où leur vie semble assurée, négligent tout à fait le soin de leur propre famille ». Ils s'exaltaient dans leur réquisitoire jusqu'à écrire :

Cette Confrairie est du tout préjudiciable aux mœurs et au bien des familles. Aux mœurs, pour autant qu'en elle repose le fondement de la débauche de tous ces prétendus Confrères, les quels despensent inutilement l'argent qu'ils amassent sans peine, et dissipent librement le fonds pour lequel ils n'ont jamais beaucoup sué ; car il est vray qu'ils mangent annuellement entre eux quatre à cinq mille livres qu'ils ont de revenus, à la réserve seulement de ce qu'il faut pour l'entretenement d'une messe tous les dimanches et la quelle s'il est permis de le dire sert de prétexte ou plutôt de rendez-vous pour passer aux débauches tout le reste de la semaine; cependant que la pluspart des femmes et des enfants de ces confrères, à l'imitation de ceux dont parle Jérémie, demandent inutilement du pain pour sustenter leur vie; au reste entre les pots et les tréteaux, Dieu sçait si les escots se passent sans médisances, sans blasphèmes, sans jeux et sans yvrogneries. Au bien des familles, parce qu'aujourd'hui l'avarice a corrompu les lois et les plus saintes ordonnances en sorte que pour arriver aux maistrises de cette confrairie, il faut faire tant de dépenses, de beuvettes, et de festins, que tous ou la pluspart demeurent incommodez le reste de leur vie.

Cette curieuse requête se termine par ces lignes, qui peignent bien l'esprit aristocratique du temps, et nous font voir les comédiens se piquant eux aussi de noblesse :

Cette confrairie n'a jamais reçu ni produit que de gros artisans, comme on voit par leur institution et dans le contrat d'acquisition de l'Hostel de Bourgogne, quelque vanité qu'ils se donnent par leurs escrip-

1. Célèbre buveur dont parle Élien.

tures, en se qualifiant honnestes gens et bons bourgeois, honorez la plus-part des charges des paroisses et du quartier; aussi tels honneurs répugnent-ils à leur profession qui les oblige la pluspart de mendier leur vie du ministère de leur main, au moyen de quoi ils ne peuvent sçavoir beaucoup d'honneur ni de civilité, comme dit Aristote; par conséquent sont incapables des honneurs et des charges publiques, et indignes du titre de bourgeoisie, par la raison des Anciens qui faisaient marcher les esclaves de pair avec les artisans.

Au reste ce n'étaient pas seulement les comédiens qui, en leur qualité de locataires et de tributaires, médisaient de la confrérie; tout le monde au XVIIe siècle parlait d'elle avec un profond dédain. On lit ceci dans la *Chasse au Vieil grognard*, pièce qui fut publiée en 1622 [1].

— Des délectations du temps passé.

Voyons quel estoit leur plaisir; si c'estoit à voir jouer la comédie. A la vérité il faisoit bon la voir, car il y avoit anciennement de certains chartiers et crocheteurs qui, vestus en apostres, jouoient la Passion à l'hoste de Bourgogne, ou la vie de saincte Catherine; auxquels on soufloit au cul tout ce qu'ils récitoient; où tout le monde estoit reçu à un double pour teste, et la plupart n'y alloit que pour voir les actions de Judas dont les uns se resjouissoient et les autres en pleuroient à chaudes larmes.

La requête des comédiens ne devait être écoutée que quatorze ans plus tard. Elle fut renouvelée, en 1629, d'une façon moins violente et plus précise. Les confrères ne se bornaient pas alors à retenir pour leur service les meilleures loges du théâtre: ils menaçaient les comédiens récalcitrants de les expulser de l'Hôtel. Ceux-ci supplièrent le Roi d'ordonner aux confrères de présenter leurs titres de possession. Les confrères protestèrent vivement et refusèrent d'obéir à la sommation des comédiens. « Le Roy estant en son conseil, » le 7 novembre 1629, donna ordre aux confrères de déposer leurs titres dans la huitaine entre les mains d'un commissaire et fit restituer « la totalité » du théâtre aux comédiens [2]. Le droit des confrères fut réduit à une somme de trois livres tournois qu'ils devaient toucher par jour de représentation. Ce fut à leur tour

1. *Variétés historiques et littéraires*, t. III, p. 53 (Bibliothèque elzévirienne).
1. *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XVI, p. 345.

d'adresser au Roi requêtes sur requêtes. Dans l'une d'elles on lit : « Qu'ils sont au nombre de cent cinquante, ou environ, tous bourgeois de Paris, marchands, ou d'honnêtes vacations... qu'ils ont en leur corps maître Jacques de Fonteny, homme consommé et versé ès meilleures littératures, comme plusieurs pièces par lui mises en lumière le font voir, et entre autres les dernières, timbrées des plus heureux et héroïques anagrammes qui aient jamais été excogités à la louange du roi, sur les triomphes et victoires du très-grand cardinal de Richelieu, par l'anagrammatisme du premier verset du premier psaume de David, par lequel ce grand prophète et grand roi a prophétisé que ce très-grand cardinal serait le fidèle Achate de l'Énéas français, et corestaurateur de l'éternité de cette invincible monarchie française [1] ». Le morceau n'est pas très propre à rehausser l'idée que les comédiens nous ont donnée des confrères.

La lutte suprême se prolongea encore quarante-sept ans, à travers une foule d'obscurs épisodes. Il n'était pas facile de tuer une corporation dans l'ancien régime. Il fallut quinze ans de victoires et de pouvoir absolu pour que Louis XIV se décidât à abolir la Confrérie de la Passion de Notre-Seigneur. Enfin par un édit (rendu au mois de décembre 1676) il déclara que l'antique association avait cessé d'exister ; ses biens étaient attribués à l'Hôpital général, y compris l'Hôtel de Bourgogne, dont les comédiens gardaient d'ailleurs la jouissance en payant à l'hôpital le prix de la location [2].

Il ne resta plus rien de la défunte confrérie que l'image des instruments de la Passion sculptés sur la porte de l'hôtel de Bourgogne où l'on pouvait les voir encore à la fin du XVIII[e] siècle [3].

Voici l'acte mortuaire de la Confrérie de la Passion :

1. Voy. *Recueil des principaux titres concernant l'acquisition de l'hôtel de Bourgogne*, 1632. Maître Jacques de Fonteny est l'auteur du *Beau pasteur*, pastorale en vers.

2. Taillandier, *les Confrères de la Passion* (*Revue rétrospective*, t. IV, année 1834, n° XII, p. 336).

3. Léris, *Dictionnaire des théâtres*, 2[e] édit, p. XII.

Du 4 février MDCLXXVII. Veu par la cour les lettres patentes du roy en forme d'édit données à Saint Germain en Laye au mois de décembre dernier, signées Louis, et sur le reply : Par le roy, Colbert; et scellées en lacs de soye du grand sceau de cire verte, par lesquelles et pour les causes y contenues, ledit seigneur roy auroit dit et ordonné, veut et luy plaist que tous les biens et revenus de la confrairie de la Passion et Résurrection de N. S., soient et demeurent à l'advenir joints et unis aux autres biens et revenus de l'hospital général de Paris..., autres lettres en forme de déclaration données à Saint Germain en Laye au mois de janvier dernier, scellées de cire verte, par lesquelles ledit seigneur roy auroit esteint et supprimé ladite confrairie ci-devant establie en cette ville sous le nom de la Passion et Résurrection de N. S. sans que les prétendus maistres et administrateurs de la dite confrairie, ni autres puissent cy après s'ingérer d'en faire aucune fonction; arrest du conseil à pareille fin; conclusions du procureur général du roy; ouy le rapport de M. Claude de Sallo, conseiller; tout considéré, la cour ordonne que les dites lettres patentes en forme d'édit et de déclaration seront enregistrées au greffe d'icelle pour être exécutées selon leur forme et teneur [1].

1. *Histoire de Paris*, Félibien et Lobineau, t. V, p. 225.

CHAPITRE XIII

DÉCADENCE ET FIN DES MYSTÈRES

La décadence des mystères commence au milieu du XVIe siècle. Au point de vue littéraire et moral, depuis bien des années le genre était malade; gâté par ces graves défauts que nous avons dits : la faiblesse et la négligence du style; la prolixité dans les détails; l'exagération dans l'emploi du comique; enfin l'indiscrète magnificence du costume et de la mise en scène. Mais la popularité du drame chrétien grandissait toujours; au lendemain des représentations bruyantes et applaudies des *Actes des Apôtres* à Bourges en 1536 et à Paris en 1541; du *Vieux Testament* à Paris en 1542; de la *Passion* à Valenciennes en 1547, on aurait pu penser qu'un long et brillant avenir était réservé au théâtre religieux. A la vérité ces pièces à succès dataient déjà de quatre-vingts ans : la fécondité des auteurs dramatiques semblait un peu ralentie. Cependant Louis Choquet, poète estimé, venait d'écrire encore un mystère de l'*Apocalypse*, qu'on imprimait à la suite des *Actes des Apôtres*. Il y avait peu d'années que Gringore avait donné son *Saint Louis*, Chevalet son *Saint Christophe*, et ces deux pièces ne manquent ni de verve, ni d'imagination, ni parfois de style.

Malgré ces apparences de vie et d'éclat, le mystère était sur le point de disparaître et de périr; et la première moitié du siècle n'était pas encore achevée, quand l'arrêt du Parlement de Paris du 17 novembre 1548 lui porta, comme on a vu plus haut, ce premier coup qui fut presque mortel. Sans doute l'arrêt ne concernait qu'une seule ville et une seule compagnie d'acteurs : Paris et les confrères de la Passion. Mais le contre-

coup de cette révolution se fit rapidement sentir jusqu'aux extrémités de la France. Dès cette époque Paris donnait le ton, imposait la mode. Ce qui mourait à Paris languissait bientôt dans toutes les provinces.

Toutefois un arrêt de cour n'eût pas suffi pour discréditer, hors du ressort de cette cour, un genre dramatique aussi longtemps cher à la nation, si d'autres causes réunies n'avaient semblé conspirer ensemble pour la suppression des mystères : les attaques des protestants, les scrupules des catholiques, le dégoût des lettrés tendirent au même objet; la Renaissance et la Réforme, la Pléiade et les calvinistes, ennemis sur beaucoup d'autres terrains, se prêtèrent la main pour anéantir le théâtre religieux.

L'effet de cette hostilité générale, dont l'arrêt du Parlement donna le signal, fut rapide sans être immédiat. Nous énumérerons ailleurs plus de quarante représentations de mystères données dans le premier quart du XVI[e] siècle, autant dans le second quart; ce nombre tombe à seize dans le troisième quart (1551-1575), à huit dans le dernier (1576-1600). A partir de 1548 on ne composa plus une seule pièce qui puisse être proprement qualifiée de mystère.

Nous avons cité déjà une page d'Henri Estienne où s'exprime vivement la colère des protestants contre cette audacieuse licence qui, en mettant la Bible en scène, osait l'altérer si gravement par un mélange perpétuel d'ornements et d'inventions très profanes, d'épisodes plaisants et comiques, souvent même indécents. Les catholiques n'avaient pas vu grand mal auparavant dans ces licences traditionnelles : l'indignation des protestants leur inspira des doutes et bientôt des scrupules. A un autre point de vue, alors que la Bible, entre les mains des protestants, était devenue comme une enseigne de révolte contre l'Église, certains catholiques durent craindre que le théâtre, par un commerce trop familier avec les livres saints, n'offrît un piège à la foi des faibles. N'avons-nous pas vu le procureur général au parlement de Paris, dans son violent réquisitoire contre les confrères, demander qu'on interdît la représentation du *Vieux Testament*, parce que le simple

peuple y pourrait trouver occasion de judaïser? Ainsi, comme nous avons dit plus haut, le mystère, odieux aux protestants parce qu'il altérait la Bible, devenait suspect aux catholiques parce qu'il parlait trop de la Bible et pouvait fournir un prétexte nouveau aux discussions dogmatiques.

Le clergé hésitait; les simples prêtres continuaient à prendre une part active aux représentations. Cependant depuis longtemps quelques évêques et leurs chapitres montraient beaucoup de froideur pour les spectacles sacrés. Nous en avons cité des preuves. Quand commencèrent à se répandre dans les provinces ces troupes de comédiens, qui se substituaient aux particuliers, aux acteurs volontaires, bonnes gens de quartier que connaissait leur curé, auxquels il se fiait et se mêlait de bon cœur, le dissentiment commença entre l'Église et le théâtre. Le clergé montra une grande hostilité contre ces nouveau-venus, qui pour la plupart, il faut l'avouer, compromettaient par leurs mœurs la sainteté d'une partie de leur répertoire (d'une partie seulement, car leurs farces n'étaient rien moins que saintes). Ainsi le 23 février 1559 les chanoines du Mans portèrent plainte aux magistrats de la ville contre certains comédiens qui causaient du scandale par le coupable abus qu'ils faisaient de l'Écriture [1].

Un tout autre scrupule et des dégoûts d'un genre bien différent devaient, précisément à la même époque, soulever contre les mystères une opposition non moins redoutable : celle de tous les lettrés ou érudits, admirateurs de l'antiquité grecque ou romaine et partisans d'une révolution qui, coupant court à la tradition, substituerait brusquement à tous les genres littéraires du moyen âge les genres et les modèles classiques, restitués, remis en honneur. Il y a parfois dans l'histoire des coïncidences si singulières qu'on a peine à ne les attribuer qu'au hasard : le 17 novembre 1548 avait été rendu l'arrêt du Parlement contre les confrères. Justement à la même époque on achevait d'imprimer la *Défense et illustration de la langue française* de Joachim du Bellay, manifeste

1. Dom Piolin, *Mystères représentés dans le Maine*, p. 42.

éclatant de la nouvelle école. On y lisait ces lignes : « Quant aux comédies et aux tragédies, si les roys et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité qu'ont usurpée les farses et les moralitez, je seray bien d'opinion que tu t'y employasses. »

Trois ans après Jodelle faisait jouer sa *Cléopâtre* dans la cour du collège de Reims, et un peu après au collège de Boncourt, avec un immense succès ; le retentissement et l'effet de cette tentative furent plus grands que le succès même. Mais ce n'était pas assez d'éclipser l'hôtel de Bourgogne par l'éclat de ces nouveautés ; Jodelle injuriait et raillait les vieux genres dans ses triomphants prologues. Toute la Pléiade, maîtres et disciples, suivait l'exemple donné : les plus jeunes des novateurs se montraient, comme il arrive d'ordinaire, les plus violents : Jean de la Taille, dans son discours sur *l'Art de la tragédie* [1], abandonnait tout l'ancien théâtre « aux varlets et menu populaire », l'interdisant « aux personnes graves ». Il ajoutait : (Je) « voudrois bien qu'on eust banny de France » (veut-il dire par autorité du roi?) « telles ameres espiceries qui gastent le goust de nostre langue, et qu'au lieu on y eust adopté et naturalisé la vraye tragedie et comedie, qui n'y sont point encore a grand peine parvenues et qui toutes fois auraient aussi bonne grace en nostre langue françoise qu'en la grecque et la latine. » Mais qu'appelle-t-il la « vraye tragédie » ? C'est celle qui est faite « selon le vray art et au moule des vieux, comme d'un Sophocle, Euripide et Seneque ».

Il est inutile de multiplier les citations de ce genre. Il est constant que vers le milieu du XVIe siècle un profond dégoût de tout notre passé littéraire et particulièrement de tout notre ancien théâtre s'était emparé des lettrés et en général de toute la société polie. Les esprits cultivés, entraînés par un irrésistible courant vers une admiration exclusive et passionnée de l'antiquité païenne, ne trouvaient plus que platitude et vulgarité dans cette poésie des mystères, toute puisée aux

1. Publié avec *Saül le Furieux*, « tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques ». Paris, 1572, in-8°.

sources chrétiennes, et non pas aux plus pures. Les âmes restées croyantes s'effrayaient en même temps du scandale que pouvait donner aux incrédules un tel étalage, sur la scène, de légendes superstitieuses, tirées de livres apocryphes et mêlées indiscrètement aux dogmes imposés. Le comique et le burlesque dont les mystères étaient remplis jusqu'au milieu des scènes les plus graves paraissaient bas aux uns, dangereux aux autres, indécents à tous. En un mot le théâtre des mystères n'était acceptable qu'à une époque de foi générale, au moins indiscutée. Du jour où la résurrection du paganisme, l'avènement du protestantisme et les progrès de l'esprit critique mirent l'orthodoxie en péril et livrèrent la foi aux discussions, les mystères, naguère encore si populaires, ne furent plus supportables, et le goût public s'en détourna plus ou moins rapidement[1].

Les lettrés avaient donné le signal; le peuple peu à peu devait le suivre. Au commencement il s'était montré violemment hostile aux premières tentatives de résurrection du théâtre grec ou romain. Elles ne dataient pas de Jodelle, comme on l'a dit souvent; elles étaient beaucoup plus anciennes. Les représentations de pièces plus ou moins classiques, mais d'ailleurs imitées de l'antiquité, furent communes en Italie à partir du dernier tiers du xve siècle. Elles furent d'abord écrites en latin, mais peu après en langue vulgaire. Dès 1508 la *Calandria* de Bibbiena, en 1515 la *Sophonisbe* du Trissin, fondaient le théâtre italien régulier. En France, nous étions moins avancés. Cependant, dès les premières années du xvie siècle on essayait chez nous de remettre en honneur le théâtre des anciens; et ces premières tentatives étaient même fort mal accueillies du public. On en fit l'expérience à Metz dans des circonstances curieuses qu'à racontées le chroniqueur Aubrion :

1. Les mêmes causes amenèrent partout des résultats à peu près semblables. En 1549, le pape Paul III interdit les célèbres représentations du Colysée à Rome. Henri VIII à la fin de sa vie défendit la représentation des mystères; Marie les rétablit un moment; mais les représentations de Chester furent définitivement supprimées en 1594. (V. D. Piolin, *Mystères représentés dans le Maine*, p. 41. — Jusserand, *le Théâtre en Angleterre*, etc., 1877, in-8°, p. 94.)

Le diemenche penultieme jour de janvier (1502) fut commenciez ung jeuz après diney a la court l'Evescque, en la basse salle, nommey *Terance*. Et le jouoient plusieurs gens d'eglise et jonne clersons, tout en latin; et illec estoient... plusieurs.. gens d'eglises et clercs et aultres menuz peuple; tellement que quant (*comme*) le dit menuz peuple qui n'estoit point clerc, ne povoit entendre ce que les personnaiges disoient, il se esmeut et se esleva par telle faiçon encontre lesdits joweuz qu'il convint que les sieurs dessus nommey trouvassent maniere de soy despartir tout doulcement de la place. Et ce fait ledit menuz peuple efforcet les dit personnaige et monta sur le hour tellement qu'il fuit tout bel audit personnaiges de decendre, car il furent en grant dangier d'estre très bien frontés... Le landemain après diney, que le dit peuple estoit chacun à sa besoigne, fuit juez le dit jeuz en latin, comme dit est [1].

« Ils essevirent lour jeu, » dit le chroniqueur Jacomin Husson [2], mais seulement le lendemain, et quand ils eurent bien fermé « les huix, et n'y entroient que gens d'églize, seigneurs et clercs ». C'est ainsi que le théâtre antique fit sa rentrée en terre gauloise, toutes portes closes et comme en cachette.

Cinquante années plus tard les dispositions populaires étaient déjà bien changées. Beaucoup d'âmes simples et naïves contemplaient encore avec admiration la mise en scène des souffrances du Sauveur; mais une partie du public se moquait ouvertement du merveilleux des mystères et criait que « le Saint-Esprit n'avait pas voulu descendre » parce qu'un truc avait mal joué [3]. Mais ceci se passait à Paris. Dans les provinces, nous signalerons jusqu'en plein XVII[e] siècle des vestiges de sentiments tout à fait contraires. A Paris, dès 1548, les magistrats proscrivaient les mystères par scrupule religieux et parce qu'ils voyaient un grand péril pour la foi à traduire sur la scène la sainte Vierge et les saints; beaucoup plus tard, en province, où l'opinion retardait, pour ainsi dire, on se faisait un scrupule tout opposé de substituer des représentations profanes aux anciens mystères. Ç'avait été longtemps l'usage à Draguignan de jouer, à l'occasion de la Fête-Dieu, quelque partie du *Vieux Testament* ou de la *Passion*,

1. *Journal de Pierre Aubrion*, édité par L. Larchey, p. 441.
2. *Memoires de Jacomin Husson*, édit. Michelant, p. 214.
3. Voy. au chapitre précédent, p. 424.

puis cet usage avait disparu vers la fin du XVIe siècle. En 1613 on le voulut reprendre; mais la majorité du conseil communal renvoya la représentation au mois de septembre et substitua au *Vieux Testament* « une istoyre en deux journées, appelée la *Destruction de Troye* ». Trois particuliers protestèrent, et leur protestation, annexée à la délibération du conseil, se fondait sur le choix, qui leur paraît scandaleux, « d'une fable istoyre profane [1] ».

La date de ce fait le rend fort curieux; mais quarante ans plus tôt il nous semblerait tout naturel. L'abandon du vieux répertoire ne se fit brusquement qu'à Paris. Ailleurs on continuait à représenter des mystères, plus rarement, avec moins d'éclat; mais en 1560 on jouait l'*Apocalypse* à Amiens; en 1565 *Sainte Catherine* à Draguignan, et la *Passion* à Argentan; en 1567 *Saint Sébastien* à Lans-le-Villard, en Savoie; en 1573 la *Passion* à Saint-Jean-de-Maurienne; en 1580 la *Passion* à Modane. Les jeux de mystères se prolongent ainsi, mais de moins en moins fréquents, jusqu'au commencement du XVIIe siècle.

Il y eut même dans la seconde phase de la Renaissance une véritable réaction, chez quelques écrivains, contre la condamnation trop sévère dont Jodelle et ses amis avaient frappé les sujets chrétiens. Ceux-là n'osèrent pas regretter l'effondrement du vieux théâtre; mais ils n'auraient pas vu sans chagrin que le fonds chrétien, cette mine inépuisable, fût interdite et fermée à l'imagination des poètes. Grévin, dans le Prologue de *la Trésorière* (jouée en 1558), avait fait bon marché de tout ce que les livres saints pouvaient fournir au théâtre :

> Car ce n'est nostre intention
> De mesler la religion
> Dans le sujet des choses feinctes;
> Aussi jamais les lettres sainctes
> Ne furent données de Dieu
> Pour en faire après quelque jeu...

1. Registre des ordonnances du conseil communal de Draguignan, BB 21, f° 395 v° et 417. Voy. *Revue des sociétés savantes*, 6e série, t. III, mai-juin 1876, p. 470.

Boileau ne devait pas mieux dire ni autrement, dans l'*Art poétique*, soixante et dix ans plus tard :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Mais entre Grévin et Boileau tous les critiques et tous les poètes n'avaient pas pensé ainsi. Scévole de Sainte-Marthe, dans un *Prologue* publié en 1579 et composé pour la représentation d'une tragi-comédie de *Job* jouée à Poitiers, s'exprimait ainsi :

> Or les poëtes vieux et ceux dont la pensée
> De payennes erreurs est encore insensée,
> Ont rendu jusqu'ici les théâtres tout pleins
> Des misères de Troye et des malheurs thébains.
> Mais nous, qui du vrai Dieu connaissons mieux la gloire,
> Avons voulu changer les fables à l'histoire,
> Afin de contenter le chrestien auditeur
> D'un poëme chrestien et non pas d'un menteur.

Dans son *Art poétique*, publié en 1604, mais entrepris depuis trente ans, Vauquelin de la Fresnaye semble regretter que les poètes de son temps n'appliquent pas à des sujets chrétiens les « façons » du théâtre ancien.

> Hé! quel plaisir seroit-ce à cette heure de voir
> Nos poëtes chrestiens les façons recevoir
> Du tragique ancien? Et voir à nos misteres
> Les payens asservis sous les loix salutaires
> De nos saints et martyrs; et du Vieux Testament
> Voir une tragedie extraite proprement?
> Et voir representer aux festes de village,
> Aux festes de la ville, en quelque eschevinage,
> Au saint d'une paroisse, en quelque belle nuit
> De Noël, ou naissant un beau soleil reluit;
> Au lieu d'une Andromede au rocher attachée,
> Et d'un Persé qui l'a de ses fers relachée,
> Un saint George venir, bien armé, bien monté,
> La lance a son arrest, l'espée a son costé,
> Assaillir le dragon qui venoit, effroyable,
> Goulument devorer la pucelle agreable,

Que pour le bien commun on venoit d'amener?
O belle catastrophe! on la voit retourner
Sauve avec tout le peuple! Et quand moins on y pense
Le Diable estre vaincu de la simple innocence!
Ou voir un Abraham, sa foy, l'ange et son fils!
Voir Joseph retrouvé, les peuples deconfis
Par le pasteur guerrier qui, vainqueur d'une fonde,
Montre de Dieu les faits admirables au monde!

Comprenons bien le sens de ces vers; Vauquelin de la Fresnaye ne regrettait ni les procédés dramatiques, ni les licences du théâtre des mystères; mais il regrettait les sujets chrétiens, et il aurait voulu qu'on empruntât des modèles grecs et latins la forme seule, et non le fond.

Les idées de Vauquelin de la Fresnaye furent professées par un grand nombre de poètes, au XVIIe et même au XVIIIe siècle, et fort souvent mises en pratique. En dépit de l'arrêt rendu par Boileau contre la représentation des choses saintes au théâtre, il ne s'est presque pas écoulé d'année, depuis la fin du moyen âge jusqu'à la Révolution, qui n'ait vu représenter et publier quelque tragédie tirée de l'Écriture sainte ou de la vie des saints. *Polyeucte*, *Esther*, *Athalie* ne se distinguent d'une foule de pièces analogues que parce qu'ils sont des chefs-d'œuvre. Les catalogues bien incomplets qu'ont dressés les historiens du théâtre français énumèrent plus de deux cents tragédies religieuses composées entre 1550 et 1800. A n'en considérer que les sujets, ces pièces sacrées seraient un héritage du moyen âge et l'on pourrait les rattacher par une filiation ininterrompue aux anciens drames liturgiques. Mais entre le mystère et la tragédie la tradition littéraire et dramatique n'en est pas moins brisée. Une tragédie pouvait porter le même titre et traiter le même sujet qu'un mystère, sans avoir rien d'un mystère. La plupart des pièces sacrées du XVIIe siècle et du XVIIIe, quoique puisées dans la Bible ou dans la *Vie des saints*, sont par la forme purement classiques, soumises à la règle des trois unités, à la division par actes et par scènes, à l'emploi exclusif de l'alexandrin et du style noble. Par là elles se distinguent absolument des Mys-

tères. Corneille écrivait *Polyeucte* sans avoir lu un seul des nombreux miracles dramatiques tirés des actes des martyrs. Rotrou ne savait pas que la conversion et la mort de saint Genest avaient été mises au théâtre dès le XVe siècle. Racine, en composant *Esther* et *Athalie*, ignorait probablement l'existence d'un mystère du *Vieux Testament* [1].

Mais ces réflexions [2] ne s'appliquent pas à un petit nombre de pièces singulières, composées depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, par des auteurs pour la plupart obscurs et désintéressés de tout succès littéraire, qui ont voulu se rattacher plus ou moins directement à la tradition dramatique du moyen âge, les uns par un instinct vraiment naïf, les autres par une affectation de naïveté.

C'est sur ce petit nombre de pièces qu'il convient d'insister un moment. Cette revue rapide est nécessaire, à la fin d'une histoire du mystère en France. On y surprend avec intérêt les derniers efforts, isolés et cachés, mais toujours renaissants,

1. Je crois que personne au XVIIe siècle ne lisait les mystères, même parmi les érudits de profession. Autrement un homme comme Gabriel Naudé aurait-il parlé de ces œuvres à la fois avec tant de dédain et si peu de précision : « Si tu cherchoys l'antiquité de notre burlesque Françoys dans ces représentations que l'on faisoit autrefois par toutes les bonnes villes, des histoires du Vieil et du Nouveau Testament, de la Passion de Notre-Seigneur ou de saincte Catherine, et autres saints, tu aurais beaucoup plus de raison, car il est impossible de traiter des matières de telle importance avec une expresion plus basse ni plus ridicule. Et je t'avoue n'avoir jamais lu le mystère du vieil Testament joué à Paris, celui de la Passion représenté *moult triomphantement* à Angers, les Actes des Apôtres, que l'on s'étouffoit pour voir en cette ville dans l'hôtel de Flandres, l'an 1541 ; la Vengeance de Notre-Seigneur, l'Homme pécheur, joué à Tours; l'Homme juste et mondain, la Grande Diablerie et semblables pièces que M. Brigadier a pris un soin particulier de recueillir comme Du Moustier faisoit les romans, que je ne me sois souvenu aussi de ce vers d'Horace :

Spectatum admissi risum teneatis amici. »

(*Mascurat* de Naudé, p. 214 et 215.) Parfait III, 99, *nota*.

2. Tandis que les tragédies religieuses ressemblaient aux mystères par le fond et en différaient par la forme, d'autres pièces des plus profanes rappelaient l'ancien répertoire par la forme en y ressemblant par le fond aussi peu que possible L'usage des pièces divisées en plusieurs journées se retrouve encore au théâtre, au commencement du XVIIe siècle, chez Hardy, chez du Ryer. Les bergeries dramatiques dont on raffola un moment vers la fin du XVIe siècle avaient quelque rapport avec certaines parties familières et rustiques des mystères. Les rôles de satyres rappelaient les rôles de fous.

d'un genre littéraire et poétique dont la puissance et l'éclat, sinon le mérite, avaient été si grands.

Ce que la mode impose avant tout, c'est le changement des mots; mais parfois elle s'en contente. Ainsi sous le nom de *tragédie*, remis en honneur par le culte de l'antiquité, on put composer longtemps encore des pièces fort analogues aux mystères. N'était-ce pas un mystère, ou plutôt un fragment de mystère, cette œuvre célèbre et tant de fois réimprimée de Théodore de Bèze, la « *Tragédie française du sacrifice d'Abraham*, nécessaire à tous chrétiens pour trouver consolation au temps de tribulation et d'adversité ». Elle n'est divisée ni en actes, ni en scènes; les vers sont de diverses mesures. Les personnages s'appellent Abraham, Isaac, Sara, l'ange, Satan, les Bergers. N'est-ce pas là une page du *Viel Testament*, refaite par un protestant, avec un caractère tout nouveau d'apologie et de satire? En 1580, Caïn et Abel reparaissent sur le théâtre. La *Tragedie representant l'odieus et sanglant meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frere Abel* est un véritable mystère sous ce nom de tragédie; et l'auteur, Thomas Le Coq, curé de la Trinité de Falaise, ne s'est pas fait faute de copier parfois littéralement le *Viel Testament*. Il ignore la division par actes et par scènes. Des personnages abstraits, comme le Sang d'Abel, ont un rôle dans la pièce. C'est probablement cette tragédie qu'on jouait encore à Rouen vers 1630, selon le témoignage de Tallemant, qui met l'anecdote suivante au compte de Bois-Robert[1] :

> Il dit que de ce temps-là on s'avisa de jouer dans un quartier de Rouen une tragédie de *la Mort d'Abel*. Une femme vint prier que son fils en fût, et qu'elle fourniroit ce qu'on voudroit. Tous les personnages étoient donnés; cependant les offres étoient grandes. On s'avisa de lui donner le personnage du sang d'Abel. On le mit dans un porte-manteau de satin rouge cramoisi; on le rouloit de derrière le théâtre, et il crioit : « Vengeance! Vengeance! »

Dieu dit dans l'Écriture à Caïn : « Le sang d'Abel crie vers

1. *Les Historiettes de Tallemant des Réaux*, édit. Monmerqué, t. II, p. 142.

moi. » Rien n'était plus conforme à la tradition des mystères que de prendre cette parole à la lettre et de personnifier le sang d'Abel.

Voici une autre pièce sacrée dont l'auteur, un religieux, il est vrai, qui se souciait peu de la Pléiade et sans doute en ignorait jusqu'au nom, n'a pas voulu dissimuler le véritable caractère sous le nom mensonger de tragédie. C'est « le Mystere de la saincte *Incarnation de nostre redempteur et sauveur Jesus-Christ*, par personnages[1] ». L'auteur anonyme était Frère Henri Buschey, religieux de l'ordre de Saint-François de l'Observance, au monastère de Saint-Hubert en Ardenne. La pièce fut représentée à Bastogne (Luxembourg belge) devant M. de Cobreville, grand prévôt d'Ardenne, vers la fin du XVIe siècle[2].

Ces œuvres surannées, imitations fidèles d'une autre époque, étaient parfois représentées dans des conditions tout à fait semblables à celles où furent joués les mystères. *Saint Jacques*, tragédie en cinq actes et en vers, fut représentée à Limoges « par les confrères pèlerins dudict sainct » en l'année 1596[3]. L'auteur se nommait B. Bardon de Brun. Il était avocat et lettré; élève des Jésuites de Paris, il avait achevé ses études à Toulouse. Il fonda, dit-on, à Limoges, la confrérie des Pénitents, qui représenta des drames pieux presque jusqu'à nos jours. Elle avait survécu à la confrérie des pèlerins de Saint-Jacques, qui disparut à la Révolution.

La tragédie de *Sainte Agnès* par le sieur d'Aves, imprimée en 1615, rappelle assez le moyen âge, surtout, il est vrai, par l'excessive licence des détails[4]. Mais dans le même temps on ne dédaignait même pas de piller le fonds oublié des mystères pour en tirer une prétendue tragédie. Un *Isaac* en cinq actes, publié en 1616[5], reproduit de longues tirades du *Sacrifice d'Abraham*, joué jadis devant François Ier « en l'hostel de Flandres ».

1. Anvers, Christophe Plantin, 1587, petit in-8° de 116 feuilles.
2. Voy. Brunet, *Manuel*, t. I, col. 1417. *Catalogue de M. de Soleinne*, t. I, p. 97
3. Limoges, Hugues Barbou, 1596, petit in-8° de 180 pages.
4. Rouen, David du Petit-Val, 1615, petit in-12 de 95 pages.
5. Douay, Pierre Auroy, 1616, in-8° (dans un recueil de *Poëmes français*).

L'auteur, Jean Rosier, prêtre du diocèse de Tournay, s'est borné, en plus d'un passage, à rajeunir l'orthographe du vieux texte qu'on ne lisait plus[1].

Il semble que la Flandre française (ou plus exactement la Flandre parlant français) fut particulièrement hospitalière à ces débris attardés du théâtre religieux du moyen âge. Le Flamand Denis Coppée, qui semble un auteur de mystères égaré dans le XVII[e] siècle, écrivait dans ce temps-là « la sanglante et pitoyable tragédie de *Nostre Saulveur et rédempteur Jésus-Christ* — la tragédie de *Saint Lambert* — la vie de *Sainte Justine* et de *Saint Cyprien* — le miracle de *Nostre-Dame de Cambron*, arrivé en l'an 1326, le 8[e] d'avril[2] ».

En France, Draguignan fut la ville où se prolongea le plus avant dans le XVII[e] siècle le goût des représentations de mystères, ou plus exactement de pièces analogues aux mystères. En 1624 on y jouait une *Histoire des Macabées*, par un certain Pierre Audibert. La ville accordait à l'auteur une subvention de quarante livres, à condition que « les fictions et autres choses qui seront faictes desdits deniers pour la représentation de ladite ystoire » seraient remises dans la maison de ville après la représentation. La même année, dans la même ville, un religieux faisait jouer l'*Histoyre de Heugène* « dans l'église des pères observantins » et le conseil de ville lui remboursait « trois escus quarante deux sols, pour tous les fraictz et fournitures faites à la représentation de ladite histoyre[3] ». A la même époque (le 9 mai 1624), douze jeunes gens de Reims, comédiens amateurs, représentaient dans l'église Saint-Antoine de Reims l'*Élection divine de saint*

1. Les éditeurs du mystère de *Saint Crepin* citent parmi les derniers mystères « Le victorieux et triomphant combat de Gédéon représenté à Paris au jour de la Passion du Fils de Dieu, en l'an 1612, en l'église de Saint-Séverin, en présence de la sérénissime royne Marguerite, par le R. P. Souffrand, de la compagnie de Jésus. » (Paris, 1616, in-16). Cet ouvrage, malgré le titre, n'est pas un drame, mais un sermon.

2. Ces pièces furent imprimées entre les années 1621 et 1647. La *Tragédie de Notre Sauveur* fut publiée à Liège chez Léonard Streel, 1624, 184 pages. Le miracle de *Notre-Dame* à Namur, chez Jean van Milst, 1647, in-12, de 31, pages.

3 Registre des ordonnances du conseil communal de Draguignan, BB 22, f° 5?0 et 624. Voy. *Revue des sociétés savantes*, 6[e] série, t. III, mai-juin 1876, p. 475 et 476.

Nicolas à l'archevesché de Myre, par « Nicolas Soret, Rhémois [1] ». Mais de tels faits sont exceptionnels à cette époque. La religion, qui jadis avait donné naissance aux mystères, commençait à les répudier officiellement dès la fin du XVIe siècle, et l'on peut affirmer que l'autorité supérieure ecclésiastique ne voyait pas d'un œil favorable ce qui subsistait encore çà et là des représentations sacrées.

Néanmoins dans beaucoup de campagnes et même dans certaines villes les cérémonies du culte et surtout les pèlerinages protégèrent longtemps la représentation traditionnelle de véritables mystères. Ainsi s'était maintenu à Sainte-Reine-en-Auxois l'usage de célébrer tous les ans la fête de la patronne du pays par la mise en scène de son martyre [2]. L'abbé Lebeuf écrivait en 1729 :

De ma connaissance, il n'y a plus de nos côtés que la représentation du martyre de *Sainte Reine*, qui se fait à la procession du 7 de septembre, dans le bourg de son nom... mais c'est un spectacle où il y a plus d'ac-

1. Reims, Nicolas Constant, 1624, in-8°, 6 feuilles et 81 pages (sans distinction d'actes ni de scènes). Voici l'indication de quelques autres pièces du même temps qui rappellent plus ou moins les mystères : le Triomphe des bergers, par Louis Jaquemin Donnet, Lyon, Muguet, 1646, in-4°, 103 pages (c'est une *Nativité de Jésus-Christ*). — La Mort de Théandre (Dieu-Homme) ou Sanglante tragédie de la mort et passion de N.-S. J.-C. par le sieur Chevillard, prêtre (1649, in-8°). — Discours tragique en vers héroïques sur la passion de N.-S. J.-C., par Philippe le Gras, prêtre (Paris, Bouillerot, 1673, in-8°). — La Passion et la Résurrection triomphante de N.-S. J.-C., par le père Gromzei, jésuite, ms., jouée en 1670. (Voy. *Catal. Soleinne*, t. I, n° 1437.)

2. Entre les pièces fort nombreuses composées sur le martyre de sainte Reine, nous citerons : Chariot de triomphe tiré par deux aigles de la glorieuse, noble et illustre bergère, sainte Reine d'Alise, vierge et martyre, par M. Hugues Millotet, chanoine de l'église collégiale de Flavigny. Tragédie en 5 actes et en vers. Autun, Blaise Simonnot, 1664, in-8°, 134 pages.

— La Victoire spirituelle de la glorieuse sainte Reine remportée sur le tyran Olibre, tragédie (3 actes, vers) nouvellement composée par M. de Corneille Blessebois. Autun, Pierre Laymeré, 1686, in-4°, 49 pages et 3 fig. sur bois.

— Le Martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize, tragédie, 5 actes, vers, composée par un religieux de l'abbaye de Flavigny-Sainte-Reine. Châtillon, Claude Bourut, 1687, in-8°.

— Le Martire de sainte Reine, tragédie, 3 actes, vers, par M. de B. (Gille de Boussu). Bruxelles, Josse de Grieck, 1709. In-8°, 48 pages.

— Le martire de la glorieuse sainte Reine d'Alize, tragédie, par C. Ternet, Autun, Pierre Laymeré, in-8°, 1682. — Rouen, Besongne, 1699. — Chastillon, Claude Bourut, in-8°, sans date. — Chastillon, Ph. Marteret, 1722 et 1734, in-8 64 pages. — Troyes, Garnier, 1738. — Chastillon, Jean Therriot 1752.

tions que de paroles et auquel les yeux prennent plus de part que les oreilles, et peut-être même que peu à peu ces vestiges de l'ancienne représentation de la tragédie de *Sainte Reine* disparaîtront entièrement de la cérémonie [1].

En 1840, la fête de sainte Reine se célébrait encore au Mont-Auxois avec une représentation, mais sans paroles [2].

Ces expressions de l'abbé Lebeuf : « C'est un spectacle où il y a plus d'actions que de paroles et auquel les yeux prennent plus de part que les oreilles » conviendraient mieux encore pour désigner les représentations semi-figurées, semi-parlées qu'on donnait encore à Chaumont au XVII[e] siècle, à l'occasion du grand *pardon* quinquennal de la Saint-Jean, accordé à cette ville par Sixte IV en 1475. Une procession parcourait les rues de la ville en s'arrêtant devant quinze échafauds (analogues à nos *reposoirs*) sur lesquels on figurait quinze scènes de l'histoire du Précurseur, depuis l'annonciation à Zacharie jusqu'à la décollation de saint Jean. Les personnages ne disaient que quelques vers.

Les *mitouries*, fêtes religieuses célébrées à Dieppe à la mi-août, en souvenir d'un grand événement national, la délivrance de la ville, assiégée par les Anglais en 1443, avaient, encore plus que les fêtes de Chaumont, le caractère d'une simple pantomime plutôt que d'un véritable drame. Là même il semble probable que tout dialogue avait disparu et que le spectacle était devenu mécanique beaucoup plus que dramatique. On représentait l'assomption de la Vierge dans une sorte d'apothéose. Cette représentation assez profane déplut à la régente Anne d'Autriche, qui y assista en 1647 ; on cessa dès lors de la célébrer.

D'ailleurs le théâtre mécanique, autrement dit celui des marionnettes, s'est montré, jusqu'à nos jours, plus fidèle que l'autre au répertoire sacré du moyen âge. Magnin cite de curieuses affiches de spectacle du XVIII[e] siècle qui annonçaient la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ en figures de cire,

1. Remarques envoyées d'Auxerre, *Mercure de France*, 1729, déc. 2985.
2. *Bulletin archéologique du comité des arts et monuments*, liv. II, p. 495.

mouvantes comme le naturel, » ou bien « l'Origine du monde et la chute du premier homme, spectacle de peinture, de mécanique et de musique ». L'exhibition avait lieu « sur le pont de l'Hôtel-Dieu, rue de la Bûcherie, où de tous temps s'est représentée la Crèche [1] ». Il n'est pas rare encore aujourd'hui de voir représenter la *Nativité* ou la *Passion* par des acteurs de bois dans les fêtes publiques [2].

Cependant on composait encore des mystères en plein XVIIIe siècle, sous le règne de Voltaire et de Louis XV, de Choiseul et de Pompadour. Quelques obstinés luttaient contre l'indifférence et la dérision publiques ; je dirais mieux contre l'indignation publique. Il faut voir comment Bachaumont annonce la publication d'une sorte de *Passion* en 1764 : « On vient d'imprimer à Avignon la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, mise en vers et en dialogues. Nous n'avons rien à ajouter à ce titre, digne de la barbarie des siècles les plus absurdes et du plus mauvais goût [3]. »

Notre temps, qui a beaucoup restauré, dans l'ordre artis-

1. Ces affiches sont de 1746 et de 1777. Le 15 avril 1775, à Reims, on joua avec trois mille cinq cents figures l'*Explication du jugement dernier*, tragédie, par le sieur Ardax du mont Liban. Un *orateur* expliquait et commentait la pièce. Voy. Magnin, *Histoire des marionnettes*, p. 120.

2. Voy. *Introduction*, p. 8 (en note), des vers cités par M. Doubaire qui paraissent extraits de quelque Passion de tréteaux. (*Université catholique*. Paris, 1841, gr. in-8°; 61e livraison, janvier, 18e leçon, p. 32-33.)

3. Mémoires secrets de Bachaumont, revus et publiés par P.-L. Jacob. Paris Delahays, 1859, in-12, p. 208.

Signalons au XVIIIe siècle *la Naissance de Jésus en Bethléem, pièce pastorale avec l'adoration des pasteurs et la descente de l'archange saint Michel aux limbes, corrigée et augmentée de nouveau, dédiée aux dévots à l'enfant Jésus*, par frère Claude Macée, hermite. Caen, Jacques Godes, 1729, in-12, 21 pages. (Cet ouvrage, qui remonte probablement au XVIIe siècle, a été souvent réimprimé; en dernier lieu dans : *Vieux Noëls* « composés en l'honneur de la naissance de Jésus-Christ, Nantes, » chez Libaros. 1876, in-12. 2 vol. p. 1-61, par H. Lemeignen). Cette ancienne pièce, rajeunie successivement, est encore fort populaire autour de Nantes : elle y était représentée communément dans toute la première moitié du siècle.

M. Lemeignen a réimprimé à la suite de cette *pastorale* deux autres morceaux, anciens aussi, et rajeunis : *la Vie et l'Adoration des trois Rois*, « qui se jouent par personnages, » et le *Massacre des Innocents*, « qui se joue par personnages ».

— Il existe à Carpentras un exemplaire unique d'une tragédie provençale composée ou refaite au XVIIIe siècle par deux rabbins, Mardochée Astruc et Jacob de Lunel. Le titre manque, le sujet est l'histoire d'Esther. La pièce est écrite dans un mauvais patois provençal, très mélangé de français. Par l'absence

tique, et remis en honneur et en pratique l'architecture du moyen âge, s'est abstenu (sagement peut-être) de réhabiliter le théâtre du moyen âge contemporain de nos cathédrales. Mais on compose encore, on publie, de temps en temps, des mystères; et même sous ce titre audacieux de mystère [1]. On représente encore des mystères en Bretagne, en Franche-Comté, en Provence [2]. Le mystère par excellence, la *Passion*, est jouée aujourd'hui, sinon en France, au moins à l'étranger, dans les gorges du Val d'Aran [3], à Oberammergau, en Bavière [4]. Les jeux sacrés de ce village sont célèbres dans toute l'Allemagne, en Suisse, en Alsace. Chez nous ce n'est qu'en 1822 que l'évêque de Limoges a supprimé les représentations de la *Passion*, que donnaient les pénitents rouges [5]. Ce n'est qu'en 1834 que l'évêque de Cambrai a interdit de jouer dans les églises l'*Adoration des bergers*, la *Passion*. Nous avons dit déjà que le drame liturgique, si longtemps représenté dans les églises, a laissé quelques traces dans les usages actuels de certaines paroisses de campagne, où se fait encore, par exem-

de toute règle et la liberté de la composition, elle ressemble aux anciens mystères.

Elle a été réimprimée sous ce titre :

La Reine Esther, tragédie provençale. Reproduction de l'édition unique de 1771 avec introduction et notes par Ernest Sabatier. Nîmes, Catélan, 1877, petit in-8°; XLI-83 pages.

1 Le *Martyre de Vivia*, mystère en trois actes et en vers, par Reboul (voy. *Correspondant* du 10 juin 1850). Le mystère de *la Naissance de Jésus-Christ*, pastorale en 4 actes, en vers français et provençaux, par M. An. Maurel, contenant *Hérode et les Mages*, poème dramatique, par M. le baron Gaston de Flotte, précédé d'une introduction par M. l'abbé Bayle. Marseille, 1855. Citons aussi *la Passion de Jésus-Christ*, tragédie en 5 actes et en vers, par François Cristal. Paris, Barba, 1833.

2. Chaque année on peut assister à Vannes et dans les campagnes environnantes à la représentation des Trois Rois, soit en français, soit en breton. (Communication de M. Rosensweig, archiviste du Morbihan.) Voy. ci-dessus, ch. II, p. 80, note.

3. Albert Reville, *Revue des deux Mondes*, 1er juillet 1868 (*le Drame religieux du moyen âge*).

4. Voy. dans les *Annales archéologiques* deux articles par M. Roisin sur les représentations d'Oberammergau.

5. Vers 1848 (m'écrit M. Guibert, de Limoges) on pouvait encore, à Limoges, assister à la dernière représentation de deux mystères ou plutôt des débris de deux mystères vingt fois rajeunis et refondus, le drame de *Sainte Félicité* et celui des *Machabées*, dont les membres d'une association pieuse se transmettaient oralement des tirades entières. On a cherché à les rassembler pour reconstituer le tout, mais inutilement.

ple l'adoration des Pasteurs par des bergers et des bergères chargés de rustiques présents [1]. A Paris même, en 1816 et 1817, on jouait à l'Ambigu des mélodrames religieux : le *Sacrifice d'Abraham* et les *Machabées* (par Cuvelier et Léopold). En 1839, on représentait à la Gaîté le *Massacre des Innocents* (par Fontan et Maillan) ; seulement la censure, par un singulier scrupule, imposait à la Vierge Marie le nom de Marthe, à saint Joseph celui de Jacob.

Ainsi rien ne meurt entièrement de ce qui a vécu [2], et tout existe au moins en germe avant de paraître à la vie. On trouverait dans le plus haut moyen âge les premiers essais et les premiers bégaiements du théâtre classique moderne imité de l'antiquité. D'autre part, le théâtre religieux du moyen âge, après trois siècles d'oubli public, subsiste encore dans d'obscurs débris.

1. *Revue des sociétés savantes*, 5e série, t. III, p. 59, janvier-février 1872. A la fin de notre chapitre II (*le Drame liturgique*) nous avons rassemblé un certain nombre de témoignages qui attestent que des représentations d'un genre religieux se sont données dans des églises jusqu'à nos jours. Les dernières pages de ce chapitre II complètent celui-ci. Nous y joindrons ici même la mention de certains faits analogues, mais d'un caractère moins strictement religieux. Selon le témoignage de dom Piolin (*Mystères représentés dans le Maine*, p. 73) on jouait la *Passion*, à la fin du XVIIIe siècle, à la Baconnière, à 8 kilom. de Chailland, et la *Nativité* à Saint-Ouen-les-Toits, à 10 kil. de Loiron. M. E. Morice (*Histoire de la mise en scène*, p. 183-188) cite un mystère en 37 tableaux, *le Commencement et la Fin du monde*, joué en Bretagne en 1834. Le mystère de *Sainte Thyphine* était encore joué en breton, par des paysans, au congrès celtique international, en octobre 1867. (*Revue des sociétés savantes*, 4e série, t. X, p. 389.)

2. M. Ch. Nisard, *Histoire du colportage*, t. II, p. 265, fait une remarque assez curieuse : c'est que presque tous les « cantiques spirituels » qui font encore aujourd'hui partie du fonds des colporteurs et se débitent par milliers dans les campagnes, soit publiés à part, soit imprimés comme légende autour des images de sainteté qu'on enlumine à Épinal, racontent les mêmes faits de l'histoire sacrée, les mêmes miracles, les mêmes vies de saints qui furent au moyen âge les sujets des mystères. On peut donc les considérer comme des débris de notre ancien théâtre religieux ; et ce qui marque encore mieux cette filiation intéressante, c'est que la plupart de ces cantiques sont dialogués, comme l'étaient les mystères ; ajoutons qu'ils portent presque tous le titre d'*Histoire* ou de *Vie*, qui fut si souvent donné aux mystères.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES CHAPITRES

DU TOME PREMIER

FIN DE LA TABLE DES CHAPITRES DU TOME PREMIER.

PARIS. — IMPRIMERIE ÉMILE MARTINET, RUE MIGNON, 2.